

جامعة الموصل

كلية التربية للعلوم الإنسانية

شعر الغزل في الموصل

٢٠٠٣ – ٢٠١٣

رسالة تقدم بها الطالب

طارق زياد محمد خضر العبيدي

إلى

مجلس كلية التربية للعلوم الانسانية/ جامعة الموصل

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير

في

الأدب العربي

بإشراف

الأستاذ الدكتور

محمد جواد حبيب البدراني

٢٠١٥م **١٤٣٦هـ**

شعر الغزل في الموصل

٢٠٠٣ – ٢٠١٣

رسالة تقدم بها الطالب

طارق زياد محمد خضر العبيدي

إلى

مجلس كلية التربية للعلوم الانسانية/ جامعة الموصل

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير

في

الأدب العربي

بإشراف

الأستاذ الدكتور

محمد جواد حبيب البدراني

١٤٣٦هـ **٢٠١٥م**

إقرار المشرف

أشـهد أنَّ إعداد هـذه الرسـالة الموسـومة بـ(قصيدة الغزل فـي الموصـل ٢٠٠٣ - ٢٠١٣) جرى بإشرافي في كلية التربية للعلوم الانسانية/ جامعة الموصل، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في الأدب العربي.

المشرف

التوقيع:

الاسم: أ. د محمد جواد حبيب البدراني

التاريخ:

إقرار لجنة الدراسات العليا

بناء على التوصية التي تقدم بها المشرف، أرشح هذه الرسالة للمناقشة.

التوقيع:

الاسم: : أ. م د. أُبي إبراهيم حسين

رئيس لجنة الدراسات العليا

التاريخ:

إقرار رئيس القسم

بناء على التوصيتين اللتين تقدم بها المشرف ورئيس لجنة الدراسات العليا أرشح هذه الرسالة للمناقشة

التوقيع:

رئيس القسم: أ. م د. أُبي إبراهيم حسين

التاريخ:

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة أننا قد اطلعنا على الرسالة الموسومة ((شعر الغزل في الموصل ٢٠٠٣ – ٢٠١٣)) وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها و فيما له علاقة بها . بتاريخ ٢٠١٥/٤/٣٠ . و وجدناها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في الادب العربي .

التوقيع	التوقيع
أ . د عبد العظيم رهيف السلطاني	أ . م . د خليل شكري هياس
رئيساً	عضواً
٢٠١٥/٤/٣٠	٢٠١٥/٤/٣٠

التوقيع	التوقيع
م . د محمد جاسم جبارة	أ . د محمد جواد حبيب البدراني
عضواً	عضواً و مشرفاً
٢٠١٥/٤/٣٠	٢٠١٥/٤/٣٠



﴿فَلَوْلَا كَانَتْ قَرْيَةٌ آمَنَتْ

فَنَفَعَهَا إِيمَانُهَا إِلَّا قَوْمَ يُونُسَ

لَمَّا آمَنُوا كَشَفْنَا عَنْهُمْ

عَذَابَ الْخِزْيِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا

وَمَتَّعْنَاهُمْ إِلَىٰ حِينٍ﴾

سورة يونس: الآية ٩٨

الإهداء:

تحقيقاً لأمره تعالى: ﴿وبالوالدين إحساناً﴾

إلى الذي ضحَّى بِدّمِهِ لكي نبقى

إلى الذي لبَّى نداء ربِهِ صائماً

إلى الذى سيلقَى الله طالباً حقه ممن ظلمه

والدي الشهيد...

إلى التي صارت لي أباً و اما

إلى التي ذابت امامنا شمعةً وضاءة

إلى التي بذلت كل ما تملك لكي احقق الذي بين أيديكم

أمي الغالية...

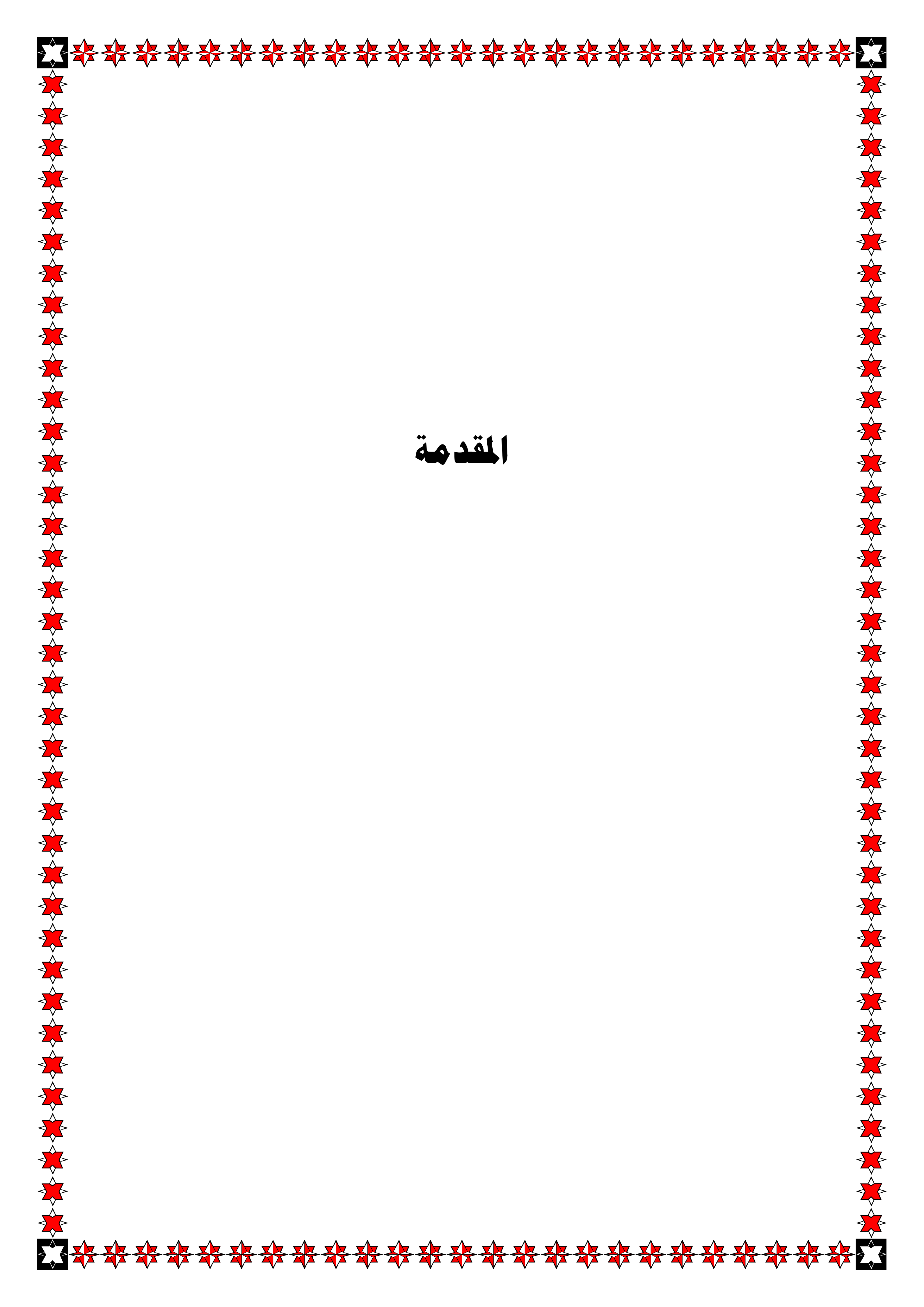
شكر و عرفان:

انطلاقاً من قوله تعالى ((وقل ربى أوزعنى أن أشكر نعمتك التى أنعمت على وعلى والدى و أن أعمل صالحاً ترضاه)) و عملاً بقول سيدنا أبي القاسم محمد (صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وسلم) ((من لم يشكر الناس لم يشكر الله)) أتوجه بالشكر الجزيل إلى عمادة كلية التربية للعلوم الإنسانية متمثلة بشخص السيد العميد و الاساتذة رؤساء الاقسام و أساتذتي ؛ رئيس القسم (الاستاذ المساعد الدكتور أبي إبراهيم حسين) وكل أساتذة القسم، أخص بالذكر الاستاذ الدكتور عبد الستار عبد الله البدراني ، و الدكتور إسماعيل إبراهيم المشهداني و الدكتور عبد الغفار عبد الجبار عمر ، و الشكر و التقدير إلى عينة رسالتي السادة شعراء الموصل الموقرين ، ولكل من مد يد العون من موظفي الكلية و مكتبة القسم و مكتبة الكلية و المكتبة المركزية و لكل من ساعدني من قريب او بعيد وساهم في انجاز هذا العمل المتواضع ، و اخص بالشكر الجزيل جدي الشيخ عبد القادر حسين العلي العبدربه ، الذي كان و مازال و سيبقى – إن شاء ربي– ظلاً حامياً لنا و مسانداً بكل ما اتاه الله من قوة ، داعياً ربي أن يمد في عمره ويزيد إيمانه ، كما أتوجه بالشكر الجزيل للشيخ الاستاذ محمد طاهر سطام العبدربه و خالي الشيخ الاستاذ طارق عبد القادر العبد ربه و خالي الاستاذ زياد عبد القادر العبد ربه ، كما أتوجه بالشكر الجزيل العظيم الوافر لأبي الروحي الاب الثاني لي أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور محمد جواد حبيب البدراني الذي كان و مازال و سيبقى – إن شاء ربي – أباً و موجهاً و مقوماً لكل سلوكياتي .

كما اتوجه بالشكر لكل من ساهم في إنجاح الرسالة من الاقارب و الاصدقاء.

ثبت المحتويات :

ثبت المحتويات :



المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

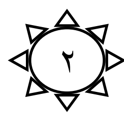
الحمد لله وكفى ، وصلاة و سلام على نبيه المصطفى ، وعلى آله المستكملين الشرفا ، وعلى أصحابه ومن تبعهم بإحسانٍ و أقتفى .

أما بعد :

ترتبط الدراسات الادبية بالشعر ارتباطاً وثيقاً ، و تسعى الى اعطاء فكرة ناضجة عن العملية الشعرية وما يعتريها من تجربة فنية يقع الشاعر تحت تأثيرها ، فتحاول الدراسات الادبية بما تمتلكه من قيم فنية و ملكات خاصة التعبير عن جوانب النشاط الفكري للأدباء و الشعراء . و إنَّ الكشف عن هذه القيم الفنية للأديب او الشاعر تسهم الى حد كبير في تحديد مكانته و دوره في التجاوب الفاعل مع مسيرة الادب و تطور اشكاله الفنية . لذلك كان اختيار موضوعة الغزل من الموضوعات التي طرقها الشعراء دور مهم في ابراز القيمة الفنية لأدبهم في هذه الفترة الحرجة ، فمن خلال موضوعة الغزل حاولنا الكشف عن القيم الفنية للشعر الغزلي الموصلي .

تنطلق أهم اسباب اختيارنا لموضوع الغزل في شعر الموصل من امورٍ عدة لعل ابرزها ، سمو العاطفة الانسانية و تواشجها مع البشر في جميع ازماتهم و استمرارها في بنية القصيدة على الرغم من الظروف الصعبة التي مرت بها المدينة ، فمهما حاول الشاعر أن يبتعد عن المواضيع العامة المؤلمة لا بد أن يهب على شعره هواء التأثير فيؤثر على ادبه ، فقصيدة الغزل قصيدة وجدانية يتنقل القارئ الى عالم قد يكون مغايراً عن العالم الحقيقي فيشعر القارئ بالمتعة و السحر اللطيف ، كما أنَّ انتمائي لمدينتي الجريحة و احساسي بما تمتلكه من ابداع ، و تأثر الخارطة الثقافية و الادبية الابداعية في العراق و الوطن العربي ، مما دفعني للاقتناع التام بالموضوع الذي تحاورت فيه مع استاذي المشرف حوله بعد أن لمس مني رغبة بالكتابة عن الشعر في الموصل فاقترح عليَّ هذا العنوان : (قصيدة الغزل في الموصل ٢٠٠٣-٢٠١٣).

لقد اخترنا موضوعة الغزل لأنَّها حاجة إنسانية عاطفية رافقت الانسان عبر العصور و كافة و لأنَّها مرتبطة بالوجود البشري و آثرنا أن ندرس هذه الحقبة الزمنية منذ عام ٢٠٠٣ لأن الشعراء الذين نشروا في هذه الفترة لم يتسنَ لدراسةٍ جادة علمية أن تنالهم – بحدود علمنا – و بخاصة أنَّ جُلهم من الشباب الذين حفروا أسماءهم في الذاكرة الشعرية بنصوصٍ مبدعة ارتقت الى مصافِ الشعر الذي يستحق الدراسة. فأردنا أن تكون دراستنا هذه فاتحة لتناول شعرهم بدراسات مستقلة تختص بكل شاعرٍ منهم.



لقد سبقتنا لدراسة الحركة الشعرية في الموصل دراسات عديدة منها دراسة الدكتور عبد الغفار عبد الجبار عمر في كتابه (ألق النص دراسة في البنى الفنية و الموضوعية في شعر الموصل المعاصر) تناول فيه مجموعة من شعراء الموصل الذين صدرت لهم مجاميع شعرية للفترة من ١٩٦٨ الى ١٩٨٠ ، فضلا عن دراسات عديدة تناولت شعراء المدينة الكبار كـ (معد الجبوري و عبد الوهاب اسماعيل و ذونون الاطرقجي و سالم الخباز) و غيرهم .

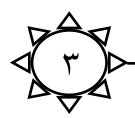
لقد قامت الرسالة على تمهيد و ثلاثة فصول ، تناولنا في التمهيد تطور لفظة (غزل) لغةً و اصطلاحاً ، و من ثم تناولنا الحركة الشعرية في الموصل من بداية العصر الحديث و تطورات مواضيع الشعراء التي طرقوها سابقاً و صولاً الى عصرنا الحالي.

أما الفصل الاول فقد تناولنا في اللغة الشعرية في قصيدة الغزل و ذلك من خلال مبحثين و هما أولاً : المعجم الشعري : و فيه تناولنا ابرز الألفاظ في قصيدة الغزل و منها ألفاظ الحب ، و ألفاظ الطبيعة بشقين و هما ألفاظ الالوان و ألفاظ الفاظ الطبيعة ، و الألفاظ العامية . و المبحث الثاني تناولنا فيه البنية الإحالية فقد تناولنا الإحالة لغةً و اصطلاحاً ، وعناصر الاتساق الدلالي و هي الضمائر ، و الاستبدال و الذي يتم عن طريق (النعت والحال و التفسير) ، و التكرير .

أما الفصل الثاني فقد تناولنا فيه البنية الايقاعية عن طريق مبحثين و هما الايقاع الخارجي و قد اشتمل على البينية الوزنية لقصيدة التفعيلة و قصيدة الشطرين ، بالإضافة الى القافية من حيث اللغة و الاصطلاح و التمييز بين القوافي المطلقة و المقيدة في القصيدة الغزلية ، اما المبحث الثاني فقد تناول الايقاع الداخلي الذي مثَّلناه بالتكرار عن طريق التكرار الجناسي و التكرار الاستهلالي و تكرار النهايات و تكرار الجملة و العبارة .

اما الفصل الثالث فقد تناولنا فيه الصورة الفنية بمحاورٍ عدة سبقاها تناولنا لجماليات العنونة التصويرية في قصيدة الغزل الموصلية ، فقد تناولنا الصورة الفنية بمبحثين كان اولهما الصورة البيانية ، تناولنا فيه الصورة التشبيهية و الصورة الاستعارية و الصورة الكنائية ، و تناولنا في المبحث الثاني الصورة الحسية من حيث الصورة الحركية و الصورة السمعية و الصورة البصرية .

وقد كان من فضل الله عليّ، وحُسنِ تأييده لي، أن تفضَّل بالإشراف على هذه الرسالة مُشرفٌ وافقت أوصافُه اسمَه، وهو الأستاذ الدكتور محمد جواد حبيب البدراني ، صاحب السهم الرابح في هذا المضمار، الذي أسدى لي يداً بيضاءَ كريمةً، إذ كان يهديه إلى الصواب كُلَّما حادَ عنه، و يقيه الزللَ عند الخشية منه، ويحرص على أن تكون الرسالة بريئة من العيوب سالمة من المآخذ، كما كان يحرص من قبل على تعليمه وإرشاده وتشجيعه على مواصلة الشوط، وكل ذلك يفرض



عليَّ أن أرفع له كل الشكر، الذي كان و ما زال و سيبقى – إن شاء ربي – أباً لي ومعلماً و مرشداً ، وإن كان الشكر بحقِّه قليلاً يقصر عن مُراد الشاكر، ولا يفي بنوازع نفسه.

فإن وُجِدَ في هذا العمل شيء من صواب فهو بفضل الله تعالى، وإن كانت فيه زلة هنا أو عثرة هناك فمن عند نفسي، وأرجو أن يشفع لي في ذلك أنني في أول الطريق، وأن هذا العمل هو باكورتي العلمية، أسأل الله تعالى أن يكتب لها القبول.

التمهيد

- مفهوم الغزل
- تطور الحركة الشعرية في الموصل

مفهوم الغزل :

يعد الغزل من أقدم الفنون الشعرية عند العرب لاتصاله بالطبيعة الإنسانية فقد كثرت فيه الدلالة على اللوعة والصبابة والوجد والرقة، فعلى المتغزل أن يكون لطيفا رَقيقا ظريفا مراعيا لنفسية المرأة وما يجذبها إلى الرجل لذلك قال قدامه بن جعفر ((يقال في الإنسان أنه غزل أذا كان متشكلا بالصورة التي تليق بالنساء وتجانس موافقاتهن لحاجته إلى الوجه الذي يجذبهن إلى أن يملن إليه والذي يميلهن إليه هو الشمائل الحلوة، والمعاطف الظريفة، والحركات اللطيفة والكلام المستعذب والمزاح المستغرب))(١)

و الغزل في اللغة على معانٍ ثلاث ما يهمنا منها : غَزِلَ(بفتح الغين وكسر الزاي) بالمرأة: يغزل (بفتح الزاي) : حدثه ا وأفاض بذكرها(٢).

لقد حاول النقاد القدامى التمييز بين الغزل و التغزل على اساس أنّ الاول يسم نوعاً من العلاقة بين الرجال و النساء ، و الثاني يعني شعر العشق ، يقول ابن رشيق محيلا على قدامة بن جعفر : ((و النسيب و التغزل و التشبيب كلها بمعنى واحد ، و اما الغزل فهو إلف النساء و التخلق بما يوافقهنَّ ، وليس مما ذكرته في شيء ، فمن جعله بمعنى التغزل فقد أخطأ ، و قد نبَّه على ذلك قدامة ، و أوضحه في كتابه نقد الشعر .))(٣)

وقد اطلق افلاطون على الغزل تسمية (الحب او الهوى) حيث قال : ((ما ادري غير انني اعلم انَّه جنون الهي لا محمود و لا مذموم))(٤)

لعل أهم ما يستوقف القارئ للقراءات التي تناولت شعر الغزل بشكل عام هو((الوقوف عند مفهوم الحب أو العشق بنوع من القراءة المتفحصة لمدلولات هذا السلوك النفسي الذي يصعب على القارئ الحديث عنه، وذلك لطبيعته المعقدة، كفعل نفسي نابع عن تجربة نفسية معيشة يعجز الدارس لطبيعته عن إدراك ملامحه والغوص إلى كنهه دون تجربة فعلية، قوامها المحب والحبيب والفعل الذي يربط بينهما، والمتمثل في الغزل))(٥).

فالغزل هو طريقة للتعبير عن الحب بوجوه متعددة منها الحب و العشق و التشبيب و النسيب اي أنّه الممارسة العملية للمشاعر الانسانية. فالشاعر ((لم يعد يرى في المرأة الحبيبة فقط ، بل أنه يرى فيها الام و الزوجة و الصديقة و المدينة و الوطن و القضية لذلك دعا الى تحررها و

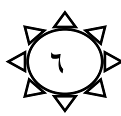
(١) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر، ١٤٠

(٢) لسان العرب ، ابن منظور ، مادة (غزل)

(٣) العمدة ، ابن رشيق القيرواني ، ١١٧/٢ ، و ينظر : نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ،

(٤) كتاب الزهرة ، الاصفهاني ، ١٥/١

(٥) الشعر العذري في ضوء النقدي العربي الحديث ، محمد بلوحي ، ٨٤



نظر اليها باحترام كجزء مكمل له و ليس كجزء يخصه فقط))[1] . و بعيداً عن المنطلقات اللغوية و الاختلاف فيها فإنَّ ما سنتناوله في قصيدة الغزل هي القصيدة التي تتناول عاطفة الحب الانساني بأوجهها المتعددة.

حركة الشعر الحديث في الموصل :

التّواصل مع العالم في زمن مربك ومُحيّر ومجهول يدفعنا دائماً إلى الرّصد والبحث والكشف عن أسرار هذا الزمن. وذلك يقودنا إلى التأمّل والتفكير لاستكشاف عوالم وفتح مغاليق وتأسيس نظرية أو تجربة جديدة ومختلفة تجاه هذا العالم، فكانت الحداثة التي قادت العالم إلى رحلات استكشافية للبحث والتّخطي والتجاوز، وإلى تأسيس جديد قائم على الاختلاف ليشهد تحوّلاتٍ إبداعيةً وجماليّة بركانيّة النّزعة على جميع الصّعد، فطالت الحداثة الجسد الشعريّ قلباً وقالباً في الشكل وارتياد آفاق جمالية جديدة، وفي توظيفٍ للتاريخ والأسطورة والرّمز والتراث، توظيفاً جديداً، وفتح الأجناس الأدبية على بعضها، فاستوعبت القصيدة الغزلية هذا البناء الشعريّ الجديد كلّه .هذا في رأيي كان ولا يزال حاضرَ الكتابة الشعريّة ومستقبلَها، وهذا ما سعى ويسعى إليه الشعراء الموصليون عبر تجربتهم الثّرة المُميزة في القصيدة الغزلية .

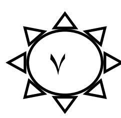
هناك نزوع عراقي نحو التجديد والتحديث ، في كل مناحي الحياة ، ولا سيما التجديد الأدبي والشعري اذ أن دعوات الحداثة الشعرية في الخمسينات انطلقت من العراق. ان أي مشروع للنهضة أو التغيير ، ينبغي أن ينطلق من أرض العراق تحديدًا فهذه الأرض قادرة على تجديد نفسها كل حين . وهي قادرة على تبني قاعدة حقيقية للتحديث عن المستوى الفكري والاجتماعي اذ نمت وترعرعت في أرض العراق . وان أي مشروع وافد ثقافي ، أو معرفي او سياسي ، لا يمكن فرضه عن العراق ، اذا لم يجد مكانًا أساسيًا في أرضه وهذا لا يعني انعزالا ورفضًا للتفاعل مع الآخر ، لكنه يعني ،أن الفكر الانساني الأصيل ،يجد استجابة طبيعية في أرض احتضنت الفكرة الانسانية.[2]

فالموصل على وجه التحديد كانت و مازالت موطناً للإبداع الفني و العلمي و الشعري ولعل بداية النزعة الابداعية جاءت عن طريق المؤثرات الخارجية على الشعراء و ابرزها ظروف الحرب و الازمات التي عصفت بالمدينة فـ ((منذ اوائل القرن الثاني عشر للهجرة و التي شهدت ولادة

---

(١) موسوعة المبدعون (الغزل في الشعر العربي) ، سراج الدين محمد ، ٧١

(٢) ينظر : التاريخ وحداثة الشعر، مرجعية القصيدة الحديثة في العراق ، محمد رضا مبارك ، مجلة الباحث الاعلامي ، ع ٢ ، ٢٠١١، ١٠٠



ملحمة صمود خالدة ضد الغزو الصفوي لنادر شاه و قد علا في هذه الفترة شان الاسرة الجليلية التي اعطت للموصل صبغة فنية مستقلة و كيانا خاصاً موحداً .... فارتفع شأن الادب و غدت المدينة بيئة خصبة للشعر و النثر وذلك من خلال بروز شخصيات محلية مثل آل العمري و آل الغلامي و آل الفخري ...))[١] و على العموم ((فقد شهدت المدونة الشعرية في مراحلها الاولى و ابتداءً بالنصف الاول من القرن العشرين نزوعاً نحو الازدواج اللغوي في المفردات و التراكيب مخيلة و تصويرا و احاسيس اذ اتجهت المدونة بشكلها العام نحو التضايف بين نمطي الشعر العمودي و الحر))[٢]

لقد احتضنت مدينة الموصل شعراء كبار امثال (شاذل طاقة) الذي يعد من رواد شعر التفعيلة و (يوسف الصائغ و سالم الخباز و ذنون الاطرقجي و بشرى البستاني و معد الجبوري و عبد الوهاب اسماعيل و امجد محمد سعيد و حيدر محمود) وعشرات من الاعلام الاخرى من الشعراء الذين حظوا بدراسات مستقلة تناولت تجاربهم الابداعية أو دُرسوا مجتمعين في دراسات اكاديمية و غير اكاديمية . وقد استطاع هؤلاء الشعراء أن يضعوا بصماتهم الواضحة في الخارطة الشعرية العراقية و العربية المعاصرة .

فقد ظهرت اول قصائد الشعر الحر في مدينة الموصل عام ١٩٤٨عند الشاعر محمود المحروق ((بعنوان (ظلام) و هي من تفعيلة المتقارب ، والشاعر في هذه القصيدة نجده قد خرج على نظام الروي الواحد و استخدم في قصيدته قوافٍ متنوعة الا ان الصورة و اللغة و التراكيب بقيت محصورة ضمن المنطق الرومانتيكي))[٣] هذا عن التجديد في الشعر الموصلي ، اما عن الموضوعات الفنية شاعت في بدايات العصر الحيث في الموصل فقد كانت أغلب موضوعاتهم هي الحزن و القلق الناتج عن تأثر ادباء تلك الفترة بظروف الحرب العالمية الثانية و نتاجاتها التي جعلت الشاعر محصورا بحالة اليأس او الرجاء .[٤]

وقد استمرت الحركة الشعرية في الموصل بالتطور و النماء في القرن الحادي و العشرين اذ استمرت الاجيال السابقة من شعراء الربع الاخير من القرن العشرين بعطائهم و ظهرت اسماء

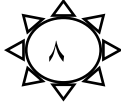
---

(١) الشعر في الموصل ففي القرن الثاني عشر للهجرة ، شريف بشير امين ، رسالة ماجستير ، كلية الاداب ، جامعة الموصل ، بإشراف :د. ناظم رشيد شيخو ،١٩٨٩،٢٥

(٢) ألق النص دراسة للبنة الفنية و الموضوعية في شعر الموصل المعاصر ، د. عبد الغفار عبد الجبار عمر ، ١١

(٣) ألق النص ، ١٢ / و ينظر : بحث للدكتور صالح علي حسين الجميلي ، جامعة تكريت ، كلية التربية ،قسم اللغة العربية ، منشور على شبكة الانترنيت .www.iraqgr.net

(٤) نظر : في الشعر العراقي الجديد ، طراد الكبيسي ، ٥ – ١٠



جديدة استطاعت أن تشق طريقها في عالم الشعر و تثبت حضورها الفاعل في الحركة الشعرية المعاصرة عن طريق النشر بل أثبت الكثير منهم الحضور المتميز في المحافل الشعرية العراقية و العربية و سطعت نتاجاتهم في المسابقات و الاروقة الابداعية .

فالشعراء الموصليون قد استغلوا كل الطاقات الحيوية الممكنة في النصوص الادبية فعلى مستوى اللغة الشعرية استفاد الشعراء من الثقافة العربية الاصيلة و استخدام الالفاظ العامية بطريقة فنية محكمة غير ساذجة او مُسِفَّةَ . اضافة الى الافادة من التراث و الاساطير و توظف كل ذلك بما يخدم النزعة التجديدية في القصيدة الحديثة.

والشعراء الموصليون قد جددوا ايضا على مستوى وزن القصيدة فقد حاولوا الافادة من قصيدة التفعيلة و نظموا شعرهم على نظام الشعر العمودي القديم في القصيدة و ايضا نظموا قصائدهم على قصيدة النثر الحديثة و ابدعوا فيها و كذلك استخدموا في اشعارهم قصيدة الومضة .

ولم يقف الشعراء الموصليون عند حدود اللغة و الايقاع بل جددوا ايضا على مستوى الصورة فحاولوا الجمع بين اكثر من صورة في صورة واحدة ، وهذه الطريقة من التصوير إنّما هي طريقة ابداعية تساعد الشاعر في التخلص من قيود اللغة و تمكين الشاعر من اطلاق عنان التفكير و التأويل للمتلقي .

فلقد دفعنا هذا الامر الى دراسة نتاجهم الادبي الابداعي و الوقوف عنده و محاولة الكشف عن الملامح الابداعية الجمالية فيه.

الفصل الأول

اللغة الشعرية

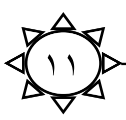
- ❖ المعجم الشعري
- ❖ البنية الإحالية

اللغة الشعرية

تعد دراسة اللغة بالغة الاهمية في التعامل مع النص الشعري ((مما لا شك فيه أن اللغة من أساسيات فهم النص الشعري وولوج عوالمه وذلك لأنَّ الشعر ظاهرة لغوية في وجودها ولا سبيل إلى التأتي إليها إلا من خلال اللغة التي تتمثل بها عبقرية الإنسان وتقوم بها ماهية الشعر))[١] اذ أنَّ الشعر في المقام الأول فاعلية لغوية فهو فنٌ اداته الكلمة لذا فجوهر الشعر وسره في اللغة ابتداءً بالصوت ومروراً بالمفردة وانتهاء بالتركيب ، وإذا كان الشعر تجربة فالكلام تجلٍ لتلك التجربة ولعواطف الشاعر وأحاسيسه فالشاعر يعي العالم جماليا ويعبر عن هذا الوعي تعبيرا جماليا . ومن هنا كان الشعر بنية معرفية جمالية وتحليل بنية اللغة الشعرية يسمح بالكشف عن حيازة الشاعر الجمالية للعالم أي يسمح بالربط بين اللغة والرؤيا. وإذا كانت اللغة في النثر العادي أو العلمي وسيلة للتعبير المباشر عن معلومة ترغب في إيصالها أو توضيحها فأنها في الشعر غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدي معنى وتخلق فنا[٢].يقول بول فاليري (الشعر فن اللغة)[٣] أو بعبارة مكثفة (لغة داخل لغة)[٤] وتشكيل هذه اللغة متأتٍ من أنَّ الشاعر حين يتناول الألفاظ يبدأ بتهشيمها وتحطيمها ثم يذروها في أعماقه ليحرقها حرقا مساويا لتجربتهِ الانفعالية ليخلق مخلوقا جديدا له سمات خاصة تحمل سمات البنية التركيبية لخالقها. وطبقا لهذا التصور فأن الشعر لا يحطم الدقة إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى يتشكل فيه نمط جديد من الدلالة[٥].وعلى ذلك يقول كمال أبو ديب((إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية. بل ينتجها الخروج بالكلمة عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة لذا الخروج هو الخلق))[٦] ومن هنا نجد دائما الخطاب العلمي والنثر العادي يحرص غاية الحرص على التقيد بما تواضع عليه أهل اللغة في حين يقوم الخطاب الأدبي عامة والشعري خاصة بالتخلي عن هذه المواضعات متحولاً بلغته إلى خلق جديد مغاير لما عليه أهل اللغة في النثر العادي وهذا ما يعرف لدى نقاد الحداثة وشعرائها بالعدول و الذي يعد الشرط الضروري لكل شعر[٧].

---

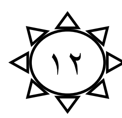
(١) التركيب اللغوي للأدب ، د. لطيف عبد البديع ، ٥
(٢) ينظر :شعرنا القديم والفقد الجديد ، د. وهيب رومية ، ٢٥ / الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ، د. خليل موسى ،٩٧
(٣) نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل ، ٣٤٧
(٤) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، ١٢٩
(٥) ينظر: رماد الشعر(دراسته في البنى الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق) ، عبدالكريم راضي جعفر ، ١١٤
(٦) في الشعرية ، كمال أبو أديب ،٣٨
(٧) ينظر : بنية اللغة الشعرية، ٣١



تتميز اللغة عن سائر مواد الفنون الأخرى بطبيعة وغايات مزدوجة (باعتبارها صورة للواقع و رمزا له و باعتبارها إدراكا حسيا للشيء وتجريداً له)[١] كما إنها تحيا في الوقت نفسه بموجب قوانينها الخاصة وما تتمتع به من وجود مستقل نسبيا. تستمد من أصولها وارتباطاتها المتنوعة باعتبارها وسيلة للاتصال والتعبير[٢].يقول شيلر: ((إن اللغة تعبر عن جميع الأشياء بمعايير العقل لكن المطلوب من الشاعر أن يعبر عن الأشياء بمعايير الخيال. والشعر يتطلب الرؤيا ، أما اللغة فلا تقدم غير المفاهيم معنى ذلك أن الكلمة تنزع من الشيء الذي يفترض أن تمثله طبيعته المحسوسة الفردية وتفرض عليه خاصة عندياتها . وبذلك لا يتمثل الشيء بحرية او لايمثل اصلا انما يوصف فحسب)).[٣]فجمال لغة الشعر كما يقول أدونيس يعود إلى نظام المفردات وعلاقتها بعضها البعض وهو نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال والتجربة.[٤]فالشاعر المتمكن من أدواته هو القادر على استغلال ما في اللغة من طاقة كامنة وتوظيفها بما ينفع السياق الشعري ويرتقي بها إلى المستوى الأدبي الراقي إذ أن اللغة الشعرية تحطم اللغة العادية لكي تعيد بناءها ثانية في إنساق تركيبية وعاطفة جديدة.[٥]ولغة الشعر هي بناء حي متكامل تتفجر بطاقات ايحائية دلالية في ألفاظها وصورها وموسيقاها وصياغتها فهي تنمو وتتطور لأنها لغة انفعالية مرنة بل أشد ما يتميز فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متجددة بتجدد الانفعالات فالانفعالات الجديدة تستخدم دائما الألفاظ استخداما جديدا.[٦]أما على مستوى الألفاظ فأن لها أهمية كبيرة في تشكيل اللغة الشعرية عامة وتشكيل التراكيب المفضية إلى الدلالة خاصة. إذ لا يمكن أن يغدو الشعر شعرا إلا متى ما جُسِّدَ في ألفاظ [٧] وهذا يعني إن الشاعر يجب أن يتعهد في خطابه الشعري بضرب من الصياغة اللغوية المتمثلة بتكوينه المعرفي الثقافي العام. والشاعر الحق المكون تكوينا لغوياً وثقافياً ناضجاً يتلقى اللغة كمادة يتصرف فيها وكأنها معطاة له من قبل بل أنه هو من يجعلها ممكنة لهُ لأنهُ أمير الكلام و إمارته هذه نابعة من امتلاكه ناصية لغته.[٨]

وسنحاول الكشف عن معالم اللغة الشعرية في قصيدة الغزل عند شعراء الموصل عبر مبحثين يتناول اولهما المعجم الشعري و الثاني يتناول البنية الإحالية

(١) الاشتراكية والفن ، ارنست فيشر ، ترجمة أسعد حليم ، ٤٥
(٢) ينظر :الشعر كيف نفهمه و نتذوقه ، اليزابيث دور ، ترجمة محمد إبراهيم الشوش ، ٨٣
(٣) الاشتراكية والفن ، ٤٥
(٤) ينظر :حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ، ١٤٨، و ينظر : الحداثة الشعرية ،محمد عزام ، ٣٥ - ٣٦
(٥) ينظر :اللغة الشعرية في الخطاب ، محمد رضا مبارك ، ١٥
(٦) ينظر :الأسس الجمالية في النقد العربي ، عزالدين إسماعيل ، ٣٤
(٧) ينظر :فن الشعر ، هيغل ، ٦٨
(٨) ينظر :الشعر و الشعرية ، محمد لطفي ، ١٣٧ - ١٣٨



المبحث الأول

المعجم الشعري:

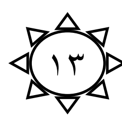
عرف مجمع اللغة العربية المعجم بما يلي ((المعجم ديوان لمفردات اللغة مرتب على حروف المعجم)).[١]أما معجم (Le Robert) فقد توسع بالتعريف بالقول ((هو مجموع الكلمات التي يوظفها شخص ما او مجموع الكلمات التي يوظفها كاتب ما في عمل أدبي معين)).[٢]وبذلك يُدخَلُ في هذا التعريف المعجم الى ميدان البحث الأدبي بكل تشعباته ولا يترك محصوراً في ميدان البحث اللساني المختص بالمعاجم اللغوية. إنَّ المعنى المعجمي يشكل المدخل الأول لتحليل النصوص وفهمها والمعنى الأساسي للجملة وهو حاصل المعنيين (المعجمي والنحوي) كما أن بذرة المعنى الدلالي تكن في المعجم.

يهتم المعجم الشعري بدراسة الألفاظ وبيان دلالتها إذ يعد اللفظ – كما أسلفنا – من اللغة المهمة .فهو يعطي للنص الشعري دلالتهُ خدمةً للمعنى ولهذا فأن النظر إليه من الزاوية الدلالية أو تناوله بالطريقة الأدبية يصبح أمراً وجيهاً يستمد مشروعيته من المفاهيم التي تتحكم به لذا فأن المعجم وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب[٣] ، فضلاً عن إنه يميز النص الإبداعي بمجموعة من الخصائص الفنية التي ينفرد بها أو يجب أن بها كل مبدع أو لغة أو أدب.[٤]

أما المعاني فهي ما يظهر من خلال اللغة ((فاللغة تبين دلالة الكلمة والمعنى الذي ترمي إليه هذه الدلالة))[٥] فضلا عن إنها ((رموز تثير الصورة والذهن))[٦] وعنصر من عناصر الشعر الشعر المهمة التي يؤدي بها الشاعر معانيه بطريقة مختلفة عن سائر الفنون الأخرى فالأدب بطبيعته هو اللغة لكنها لغة في حالة معينة ذات وظيفة خاصة[٧] وهذا ما ذهب إليه الدكتور مصطفى ناصف حين قال ((أن الشعر لغة واللغة رمز عقلي للعواطف وليست تعبيرا تلقائيا عنها))[٨] واللغة في الشعر ((تتشكل حسب بنائها الذي تتأزر فيه قدرة الشاعر على جميع شتات معارفه الواعية واللاواعية من خلال النسيج اللغوي المتلبس بتركيب القصيدة)).[٩]

---

(١) المعجم الوسيط ، ٢ ـ ٦٠٧
(٢) تقنيات التعبير في شعرِ نزار قباني، بروين حبيب ، ٥٣.
(٣) ينظر : تحليل الخطاب الشعر ي ، محمد مفتاح ، ٥٨
(٤) ينظر :بنية الخطاب الشعري ، عبد الملك مرتاض ، ٢٤٦
(٥) قضايا شعرية ، أحمد الموالي ، ١٨
(٦) تشريح النص ، عبدالله الغذامي ، ١٠٠
(٧) ينظر :علم اللغة وفن الشعر جورج تشايز ترجمة ناجي الحديثي مجلة الثقافات الأجنبية(١/ ١٩٢٢/١٢٤)
(٨) دراسة في الأدب العربي ، مصطفى ناصف ، ٣٢٠
(٩)دراسة عن لغة الأدب والشعر ، رجاء عبيد ، ١٨



أن أول ما ينبغي التركيز عليه في الدراسة المعجمية هو الطابع اللغوي للشعر فالشعر لغة أو هو مستوى راقٍ من مستوياتها ومن هذا المنطلق صح لدى الكثيرين جعله موضوعا للدرس اللساني.

إن الوحدات المعجمية (المورفيمات) تستمد قيمتها من كونها العناصر الكبرى التي يتكون منها التركيب بصفتيه النحوي والبلاغي وهي وظيفة ثنائية تراكمية تراتبية في قيمتها فهي لا تقتصر على تشكيل حقول دلالية داخل النص بل تتجاوز هذه الوظيفة إلى توفير عنصر الإبداعية وخلق الكون الشعري المتميز عندما تنتظم داخل التركيب بكيفية تتيح لها أن تتفاعل بنمط مخصوص.(١)

فمن خلال اللغة يمكن الوصول إلى المعنى الذي نصبو إليه فلكل موضوع مفرداته الخاصة واسلوبه الخاص فالغزل مثلا يجب أن يُعبر عنه بألفاظ عذبة وهادئة، تتسم برقتها و جمالها.

وسندرس المعجم الشعري لشعراء المدينة من خلال المحاور الأتية:

ألفاظ الحب:

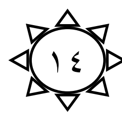
من خلال استقراء دواوين الشعراء الموصليين لمسنا استخدامهم لألفاظ تدل على الحب بشكل ملفت والظاهر للعيان أن الحب له مكانة متميزة في نفوس الشعراء والألفاظ ظاهرة بشكل مباشر وغير مباشر بعد أن أفاد الشعراء من الموهبة والخبرة فجعلوا من الحب عنصرا ماديا ومعنويا وجعلوه معادلا موضوعيا وفنيا لكل جوانب الحياة (العاطفية والعادية). ومن أبرز الألفاظ المستخدمة:

(حب ، أحبك ، تحبني ، حلم ، عبق ، شبق ، همس ، عشق ، شوق ، هوى ، غرام) أول الألفاظ وأكثرها استعمالا (حب) ومشتقات الجذر فهي الأساس في القصائد الغزلية وهذا الأساس جاء متناغما مع حُسن استعمال اللفظة وتراقص الحروف بين يدي الشعراء فالحب في اللغة: (أحببتهُ نقيض أبغضتهُ والحّبُّ والحبَّيبةُ بمنزلة الحبيب والحبيبة)(٢) وجاء في مقاييس اللغة (الحِبُّ بالكسر وهو بروز الحب والحُبُّ والمحَبةّ اشتقاق من أحبّهُ إذا لزمه)(٣) فالحب هو الظهور واللزوم والتصاق الأرواح.

يقول محمد جلال الصائغ(٤):

---

(١) ينظر :تحليل الخطاب الشعري ، محمد مفتاح ، ٦٣ - ٦٧
(٢)العين ، باب الحاء مع الباء ، ٣١/٣
(٣)مقاييس اللغة ، أبن فارس ٢٦/٢
(٤)متسع لحب اخر، محمد جلال الصائغ ،حكاية حب ،٥٠



مِن أَلف موجعةٍ وحبكِ ينبعُ   **ما أنقصتهُ جراح قلب تلدغُ.**

ويجيء حرفاً من دفاتر غربتي   **فيؤسس الوطن الرفيع ويبدعُ**

لأكونَ فيه قصائداً من نرجسٍ   **فوق ابتسامات الحبيبة أطلعُ**

لقد جعل الشاعر من حب الحبيبة حالة ازلية متجددة فهو مزروع داخله منذ الاف السنين مرافق له في غربته ورحلته ونلاحظ هنا ان الوطن و الحبيبة يتحدان في خيال الشاعر فيكونان صنوين لا يفترقان و هذا اجد فيه نوعاً من التناص مع قول السياب [1] :

لو جئت في البلد الغريب اليَّ ما كمل اللقاء

الملتقى بك و العراق على يدي هو اللقاء

ويقول سيف الدين جميل[2]:

تعالي

لم تعد تكفي لوصف محبتي لغةٌ

وضاقت بالهوى الألوان والصور

أحبكِ ثم ثانية أحبكِ

ثم ثالثةً وألفاً

حين أطلقها يصيح أحبكِ الحجر ...

إنَّ حب الشاعر حبٌ لا يمكن تصوره ويفوق الخيال و لا يمكن لأي شخص أن يتصور مداه و سعته و صيرورته فلغات العالم عجزت عن استيعابه وتفشل في الوصول اليه.

يقول د. جاسم محمد جاسم[3]

إن كان حبّكَ وهما أو مصادفةً   **فأجمل الحُبُّ ما تأتي به الصدف**

ويقول في موضع أخر:[4]

أمنتُ بالحب هل أمنتِ أنتِ به   **إيمان مكتملٍ لا نصف إيمانِ**

ويقول عبد المنعم الأمير:[5]

أتحبني؟

وتقول: كم

نبضٌ بقلبي فاق كمك

---

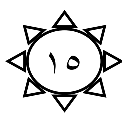
(٤) المجموعة الشعرية الكاملة (بدر شاكر السياب) ، ناجي علوش ،١/ ١٨١

(٥) بذور الاسئلة ، تعالي ، ٤٠

(١) سماء لا تعنون غيمها ،ثرثرة عبر الهاتف، ٧٠

(٢)سماء لا تعنون غيمها ، ٨٨

(٣)تعرت فانشطر الليل ،أتحبني وتقول كم ، ٢٥



ويقول في موضعٍ أخر[1]

أحبك.....

أدري بأنك وهمٌ

يغازلُ في الليل أوهام ظنّي

ولكن أحبك

حد الوله

حد العبادة

حتى ظننتُ بأنّكَ إنّي.

إنَّ عبد المنعم الامير يلتقي في غزله مع د. جاسم محمد جاسم فكلاهما راضٍ بالحب حتى لو كان متوهماً وليس حقيقياً . ويصل به الامر الى حد التوله و الاتحاد الصوفي حين يصبح المحب و المحبوب حالة واحدة. فمن خلال ما تقدم من نماذج الشعراء نجد بانهم قد استخدموا كل صور الجذر (ح ، ب) وبكل صوره اللغوية من تمازج الأرواح والبروز والظهور للعيان فقد جعلوا الحب معادلا موضوعيا لكل صور الحياة من حقيقة ومصادفة وطبيعة وعبادة . هذا المعادل الموضوعي صار بمثابة علامة فارقة للغزل عند شعراء الموصل.

يقول رعد فاضل [2]:

حبيبي آكتبني في جملة.

-حبيبتي كيفَ أكثّفُ في مُنمنمةٍ

كلَّ هذهِ الحَملة ؟..

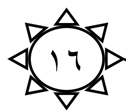
إنّ اتصال(رعد فاضل) بالعالم وانفصاله عنه، على نحو مستمرّ، يمثّل سفر قراءة متبادلة بينهما. قراءة تتفاعل ومضاتها الفكريّة مع آفاق المخيّلة ضمن طقس الإبداع السحريّ الذي لايغفل الشاعر، خلاله ، أن يستحضر له ما في جعبته من امكانات اللغة التي يعدها الشاعر قناة التواصل بينه وبين المحبوبة .

ورغم هذا الاستخدام الواضح لصور الجذر إلا إننا نلحظ استخدام الشعراء للألفاظ مضافة ومقترنة مع غيرها لكي تؤدي وظيفتين وهما: إبراز الوظيفة الغزلية للألفاظ و تعضيد المعنى الغزلي بما يقويه. وهذا الاستخدام هو من جعل من الجذر ومشتقاته أكثر وضوحا وتأثيراً وإن أغلب ما عُضّد به هذا الجذر هي من ألفاظ الحب.

---

(٤) تعرت فانشطر الليل، ٢٨

(٢) منممات ، ٨٤



ومن هنا فإنَّ لفظة (عبق) والعبق في اللغة ((من العباقية على تقدير علانية والعبق التصاق الشيء بالشيء وامرأة عبقةُ ورجلٌ عبق ، إذا تطيب بأدنى طيب فبقيت رائحته أياماً))[1] . أما عن استخدام الشعراء لهذه اللفظة فقد جاءت دائما مضافة وتعريفها بالإضافة هو من أعطاها الصفة الغزلية والنزعة الوجدانية.

يقول عمر العناز[2]:

أيتها الخطوة الأخيرة
التي يسيل أثرها دم المكان
عبق الصباحات
المرصعة بالندى
لأقترح البياض مسافة للتهجي.

ويقول محمد جلال الصائغ[3]:

صباحكِ من عبقٍ
من زهورٍ
صباحكِ من فرحٍ ليس يبلى.

ويقول في موضعٍ أخر[4]:

أكلما لاح حُلمٌ في دمي عَبقاً　　　　أغُلقت في وجهه الفواح أبوابا

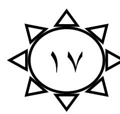
ويقول د. علي محمد أيوب[5]:

يحيا فؤادي من مخارج نطقها　　　　والروح تُسعَدُ والروائح تعبق

ويقول عبد المنعم الأمير[6]:

لنورسٍ
منح النعناع نكهتهُ
ووشوش الورد
حتى أيقظ العبقا.

(١) العين ، مادة (عبق)
(٢)خجلا يعترق البرتقال ، ٩٧
(٣)متسع لحب اخر ، ٢٠
(٤)المصدر نفسه ،٥٨
(٥)ذكرى البوح ، ٦١
(٦) تعرت فانشطر الليل، ٧



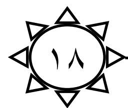
إن تكرر اللفظة عند الشعراء في مواطنَ عديدةٍ ما هي إلا دلالة على الصفة الوجدانية الغزلية التي تقدمها اللفظة في كل مرة تضاف إلى ما يعطيها وتعطيه أبعاداً غزلية جديدة فهم تارةً يضيفوها إلى الطبيعة (عبق الصباحات ، صباحكِ من عبق) فالصباح دال على جمال الإشراق والنسيم الهادئ يضاف لـهُ صيغة غزلية توحيها اللفظة من خلال معناها اللغوي فـ (عبق الصباحات) دلالة على جمالية الإشراق والهواء العذب الذي يبقى أثره في نفس الإنسان لذلك نجد الشاعر قد سبقها بلفظة (تنفسي) فمن هذه اللفظة جاءت الدلالة اللغوية لتتماشى مع المعنى الغزلي وكذلك في قول محمد جلال الصائغ (صباحك من عبق) فهو يحيل ويشير إلى إن الصباح الذي لا تكون له جمالية إلا إذا كانت المحبوبة فيه ويأتي بعده عبد المنعم الأمير حينما يستخدم اللفظة نفسها فيقول(حتى أيقظ) لكن ليجرد كل أشكال الجمال من الطبيعة ويجعل جمال الطبيعة مرهوناً بالمحبوبة التي يكني عنها بـ (نورس) ويعطي لها القدرة والقوة و التسلط على الطبيعة وعلى الورد ويجعل جمال الورود وعطر النعناع كُلهُ للمحبوبة وهي من يمنح العبق وبقاء العطر والنكهة لكل شيء. والشعراء كما لاحظنا في نماذجهم لا يقفون في إعطاء معنى العبق للطبيعة وإنما تجاوزوا ذلك ليصلوا إلى الأشياء المادية فهذا محمد جلال الصائغ وجدناه يضيف العبق للدم حينما قال (حلمٌ في دمي عبقاً) إنَّ ارتباط العبق بلفظتين معنوية (حلم) ومادية (دم) للعبق إنما هي صفة وصبغة وجدانية ودلالتها خارجة من الإطار المعجمي اللغوي تأخذ منه معنى واحد وهي (اللزوم) فهو يتحدث عن الحلم الذي يعيشه وكيف قد أعطى القدسية لهذا حين إضافة الدم بوجود الدال الموضوعي وهو (العبق) فلفظة عبق هي من أعطت الجمالية للبيت الشعري بل تكاد أن تكون هي بؤرة النص ولولاها لم يكتسب البيت هذه الجمالية العالية. فاللفظ هو اللفظ نفسه في كل مرة عند الشعراء لكن اختلاف الأسلوب والدلالة هو من اعطى صورة جديدة في كل مرة يرد فيها فكلما أضيف إلى كلمة جديدة جاءت بدلالة أخرى فلو كانت الدلالة واحدة واللفظ واحد لما كان الإبداع.

وأيضاً من الألفاظ المستخدمة لفظة (عشق) والعشق في اللغة هو (ما دل على تجاوز حد المحبة تقول عَشِقَ يعشقُ عِشقَاً عَشقاً)[١] فدلالة اللفظة ذات معنى يؤدي إلى الالتفاف مع المحبوب ولزومِهِ.

يقول د. جاسم محمد جاسم[٢]:

يا أخت (ذو النون) هل كانت مصادفة	**ما خبأ الحوت في يقطينك الورف؟**
هل غير أرضك يا حدباء قد عقدت	**مع النبيين ميثاقا من الشغف ؟**
حتى سريتُ وخلفي ألف عاشقةٍ	**غادرتها وحصان الشوق مختطفي**

(١)مقياس اللغة ، مادة (عشق) ، ٤|٣٢١
(٢)خريف لا يؤمن بالاصفرار ٩٦



وافيتُ من قرية سمراء يحملني   شوق لوعد الهوى في الشارع النجفي
كعاشقين التقينا يومها وأنا   حرف خجول وكانت غضَّةُ صُحفي

نجد هنا أنَّ د. جاسم محمد جاسم يجعل من نفسه معشوقا لا عاشقا فقد ترك في قريته عاشقاته اللواتي ينتظرنه و هو بذلك يعود بذاكرتنا الى اشعار عمر ابن ابي ربيعة و نزار قباني ، وهنا الحبيبة ليست امرأة حقيقية – كما يبدو لنا – بل هي المدينة او المعرفة التي جاء ينشدها و يبحث عنها. ويقول عمر عناز[١]:

أنا العاشق المكرر في المرايا
شهقتي وطن
وتنهدي غابة من أنبياء

ويقول عبد المنعم الأمير[٢]:

فقال عنه انكسار الماء
كيف أرى
وصار في خاطر العشاق ورد تقى....
لنورسٍ عاشقٍ
ما زال يسكنهُ بيتٌ
تمرغ في أحضانه نزقا.

ويقول د. جاسم خلف إلياس[٣]:

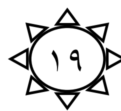
لرائحة الندى عشق أزلي
تضوع عواء انتظار موحشٍ
ومرات غبش وردي

ويقول عبد الجبار الجبوري[٤]:

إذ يأتي القمر المغسول بماءٍ
قصيدتها....
ويصلي ركعة عشقٍ
تحت نوافذها.

---

(٣)خجلا يتعرق البرتقال ، ١٠٠
(٤) تعرت فانشطر الليل ، ٨
(٥) اسميك الندى واكنيك البهاء ، كي لا يثقل الظمأ سحر الندى ، ٤
(١) البحر ليس اسمي ، هكذا أحبها ، ٩



مرة اخرى نجد ارتباطا بين الغزل و الازل و الغسل المقدس . فنحن نعرف ان الغسل في الديانات السماوية يرتبط بالعبادة ، فالقمر رمز من رموز الكرم والنور و الجمال و العطاء فهو لم يصبح كذلك الابعد أن اغتسل بماء قصيدتها ، و يصبح العشق لدى الشعراء طقسا عبادياً آخر فالشاعر يصلي ركعة عشق تحت نوافذ الحبيبة ، وهذا يذكرنا بقول الشاعر العربي [١]:

أراني اذا صليت يممت نحوها حتى و ان كان المصلى ورائيا

و ما بي اشراك و لكنما الهوى وعظم الجوى اعيا الطبيب المداويا

فكسابقاتها من الألفاظ فلفظة (عشق) قد تفنن الشعراء في استخدامها وإضافتها إلى ما يتناسب مع باقي الألفاظ لكي تعزز صورة فنية من ألفاظ غزلية فمثلا استخدام اللفظة بصيغة أسم الفاعل (عاشق ، عاشقة) فأسم الفاعل وكما هو معلوم يدل على ثبوت الحدث. فالشعراء عندما استخدموا اللفظة بهذه الصيغة دلت على ثبات صفة العشق لذلك إذا نظرنا إلى اللفظة عند الشعراء نراها (أنا العاشق المكرر) و(صار في خاطري) و (كعاشقين التقينا) كل هذه الاستخدامات تدل على أن الصفة ثابتة.

وكذلك أستخدم الشعراء اللفظة مضافة (ركعة عشق ، عشق أزلي) ففي قصيدتين لشاعرين مختلفين يستخدمان اللفظة نفسها لكن مضافة في كل مرة إلى لفظة مغايرة فكلا الإضافتين قد أضفت القدسية الدينية والأزلية– كما اسلفنا – على العشق ولزوم الحب.

يقول أ. د عبد الستار البدراني [٢]:

قنديل...،

العشق...،

خبّأ في...،

عينيك...،

لحظة شوق...!؟،

لحظة شوق...،

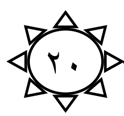
واحدة...،

تتسع للعالم...،

كله ..!!؟

(١) ديوان العاشق المحب الوامق قيس بن الملوح المعروف بمجنون ليلى العامرية ، جمع الامام ابي بكر الوابلي ، ٦٩

(٢) بريء من تهمة الغياب ، من ارشيف الشاعر الاستاذ الدكتور عبد الستار عبدالله البدراني



يستخدم الشاعر هنا لفظة عشق مضافة الى عنصر من عناصر الضياء (قنديل) ففي هذه الاضافة يعطي للفظة دلالتين الاولى دلالة الامل و الثانية الغزل فهو يمزج بين الدلالتين لتكوين صورة غزلية مفعمة بالامل و الشوق .

وقد وردت من مشتقات ألفاظ الحب لفظة (غرام) وهي في اللغة (الغرام هو التعلق بالشيء تعلقا لا يستطاع التخلص منه ، وهو أيضا ولوع وتعلق شديدان)[١] من خلال المعنى اللغوي يظهر الأثر الغزلي وهو التعلق واللزوم وهو متناغم مع الحب والعبق.

يقول محمد جلال الصائغ[٢]:

خذها ودر أفق الغرام مخاتلا	**عين الوشاة كفارسٍ مستبسلٍ**
هي لا تريد سواك في هذا المدى	**مذ مسكم سهم الغرام بمقتلٍ**

وكذلك يقول عبد المنعم الأمير[٣]:

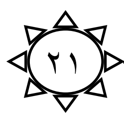
قبلتُ وجهي
والجهات حفرن في عيني رسمك
وقسمت روحي في الغرام
فكيف صار كلي صار قسمك؟!

لم يختلف استخدام الشعراء لهذه اللفظة عن سابقاتها إلا إنهم جعلوا منها صنواً للذات فهم في موضع يقرنوها بالأفق (أفق الغرام) فالشاعر قد جعل الغرام افقاً واسعاً وهو بذلك أخرج اللفظة من المعنى اللغوي إلى دلالة الشمولية والتوسع لكنه لم يلبث أن يعود إلى استخدام اللفظة نفسها بتقييد حيث قال (سهم الغرام) فهو هنا يعطي اللفظة أبعاد قوة وأبعاد غزل، القوة عندما يكمل الكلام (سهم الغرام بمقتل) هذا الظاهر والدلالة الأولى التي يظهر فيها عنصر العنف لكن ما يفتئ أن يخرج عن المعنى الثاني وهو البعد الغزلي للبيت عندما يُعاد النظر فيه لكي نجد إن الشاعر مختال ومفتخر بهذا السهم الا وهو سهم الحب لذلك في أول البيت يقول (هي لا تريد سواك) وهذه دلالة على أن المعنى اللغوي الذي هو اللزوم والتعلق متناغم ومتجانس مع اللفظ في موقعها.

كذلك استخدام عبد المنعم الأمير للفظة لم يبتعد كثيرا إلا إنه أظهر المعنى المراد من خلال ما جاء لاحقا حين قال (قسمت روحي في الغرام) دلالة على إن التقسيم هو ليس نقصا بل هو بوابة الخلود و الخلود في نفس المحبوبة وجعله جزءاً منه بل هما كلُ واحد (فكيف كلي صار قسمك).

---

(١)المعجم الوسيط ، ٦٥١/٢
(٢)متسع لحب اخر ، ٦٠
(٣) تعرت فانشطر الليل، ٢٧



ألفاظ الطبيعة والألوان:

ألفاظ الطبيعة:

أما ما يخص الطبيعة فأننا نجد أن الشعراء يرددون ألفاظ الطبيعة بكثرة مثل (الورد، الزهر، الفل، الربيع، الشتاء، الصيف، الخريف، البحر، الشاطئ، النجوم، القمر، الليل، المساء، الصباح). إنَّ ترديد مثل هذه الألفاظ ضمن تشكيلة سياقية يشير إلى حالة نفسية تسكن الشاعر[١] فمدلول لفظة (الشتاء) لا تشير إلى فقد الدفء أو الحب أو النضارة دائما في حالة يطمئن عليها الوجدان وربما لفظة شتاء لا تأتي صراحة وإنما يُعبر عنها بالمطر والثلج والبرد.

يقول د. جاسم محمد جاسم[٢]:

البرد يجمد أوصالي　　　**وشتاؤك يأبى أن يمطر**

وأنا أشجار باكية　　　**بدموعٍ من ورق أصفر**

إنّ هذه الابيات تذكرنا لغة و صورة و الفاظاً بالعديد من قصائد نزار قباني . اذ تبدو النبرة و الاسلوب النزاري شديد الوضوح في القصيدة

ويقول في موضعٍ أخر[٣]:

ألقاكِ نيسانُ وردٍ ملءُ أوردتي　　　**وأنت كانون ثلجٍ رغم نيساني**

ويقول سيف الدين جميل[٤]:

مطرٌ همى

فتهامست بك زهرتان

إحداهما بالقيظ

فالشعراء استخدموا اللفظة وما يعادلها ليقدموا دلالة طبيعية داخل القصيدة الغزلية هذه الدلالة كما قلنا لا تشير إلى حالة الفقدان وإنما هي حالة من الارتماء في الأحضان والانطلاق إلى حياة أخرى في صيرورة جمالية فنية. فهم استخدموا اللفظ الصريح (شتاؤك) حيث أن الشاعر هنا داخل القصيدة الغزلية وكأنه يقدم صورة من صور العتاب والتي لا بد لها أن ترحل بينما نجده في قصيدة (نصف حب) يداخل بين الفصول ويكسر كل قواعد الزمن فيداخل بين نيسان وكانون فهو يريد ان يقول انه في ربيع هواه و في تفتح ورد عاطفته بيدأنها ما تزال باردة العاطفة برودة فصل الشتاء.

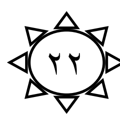
---

(٢) ينظر : رماد الشعر ، ١٣٩

(١)خريف لا يؤمن بالاصفرار ، ٣٤

(٢) سماء لا تعنون غيمها ،٨٨

(٣)بذور الاسئلة ، ١٦



يقول رعد فاضل [١]:

كأنّ الوردةَ ثديٌ. والتّويجَ حلمةٌ.

والنّدى قطراتُ الحليب

يلمس المتأمل الى هذه المنمنة المنظور التشكيلي في شعر رعد فاضل فهو يختزل اشكال الطبيعة الجميلة على جسد محبوبته ، فهي تجلّيات مثيرة لموضوعات العالم والشعر والحبّ، في رؤيته الفنية والجماليّة، هي نبضات توقه التي تتوهّج بنار رغبته لاستبطان ذاته الشعرية، واستقصاء منطقة الرؤيا التي يصورها الشاعر للعالم .

و من ألفاظ الطبيعة التي يكثر استعمالها لدى الشعراء لفظة (الربيع) وألفاظ ترتبط به أو تنتمي اليه كالزهور والورد والفراشات ونحو ذلك.

يقول د. جاسم محمد جاسم [٢]:

يا دفء بيبونةٍ زندي وسادتها ... هزي إليكِ بجذع القلب واقتطفي

مشاتل الورد في عينيك توقظ بي ... أشواق منتصف يصبو لمنتصف

يصور الشاعر في هذين البيتين المحبوبة بأبهى صور الربيع التي لا يباري ربيع الموصل ربيعٌ أخر ومن المعروف إن البيبون هو نبات علاجي لنزلات البرد يكثر في مدينة الموصل حتى صار رمزاً لها .فالشاعر يربط بين البيبونة و الدفء فيجعل من محبوبته الدفء والركن الهادئ الذي يرومه. وبعد الدفء والأمان يعود ليتغزل بعيون المحبوبة بصورة اخرى وهي الورد فجمال الورد وتنوعه في المشاتل جعله الشاعر مكاناً لسكون الروح والأشواق. و لا يخفى استخدام الشاعر وتوظيفه للتناص الديني من القرآن الكريم حين يقول ((هزي اليك)) فهو متناص مع قول الله عز وجل في سورة مريم((وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا)) ((مريم ٢٥))

يقول د. جاسم خلف إلياس[٣]:

لك وحدكِ

يتنرجسني الغناء

حلماً مكتظاً بالنوافذ

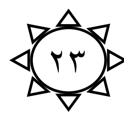
...

لك وحدكِ

(١) منمنمات ، ٧٦

(٢)خريف لا يؤمن بالاصفرار، ٩٣

(٣)اسميك الندى و اكنيك البهاء ، ٢٨



توشوشني الغاردينيا

ولعا

يتجول في الصحو السكر

...

لك وحدك

كركرات الأقحوان ... لك وحدك البنفسج

فالشاعر في هنا قد جمع كل صور الورود الجميلة في نفسه محيلا هذا الجمال إلى المحبوبة فهو لم يشر حقيقة او صراحة إلى فصل الربيع بل أشار الى سنى الفصل و سنائه وهو يرمز إلى الحب والجمال فالربيع قد اشار في بنيته الخارجية المتصلة بالورد الى مدلول الحب و الغزل الذي يرمز اليه. ولعل اشتقاق الفعل (يتنرجس) من (النرجس) من باب التنويع في اللغة.

ألفاظ الألوان:

إن اللون من أهم وأجمل ظواهر الطبيعة ومن أهم العناصر التي تشكل الصورة الأدبية والشعراء قد ركزوا على التعبير باللون ليصل ذلك التعبير الى ما لا يصله بغيره .فالألفاظ ذات العلاقة بالألوان تمثل حيزا واسعا في اللغة سواء ما كان صريحا في دلالة أو غير صريح. وهذا الحيز الواسع عائد إلى طبيعة الألوان وعلاقتها بالإنسان من باب ومن باب أخر سعة انتشار الألوان في الطبيعة. ((والألوان قد ترسمت معالمها ودلالتها في أذهن أهل اللغة ومخيلاتهم فأخذت تؤدي وظيفتها اللغوية وتشيع على الألسن حسب ترابطها مع الفكر. وطبيعة التغاير في التجربة الشعرية ما بين شاعر وأخر يجعل هناك تغايراً في دلالة اللفظ بالإضافة إلى إفرازات السياق للنص الأدبي))(1).

يقول محمد جلال الصائغ(2):

فستانها أي حلم صار يجمعني بذلك الأحمر المزهو بالتزق

ويقول شاكر مجيد سيفو(3):

أحمر الشفاه

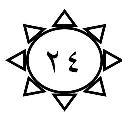
يبس في شفاه الأرامل

---

(1) دلالات الألوان في شعر نزار قباني ، أحمد عبد الله محمد، رسالة ماجستير، جامعة النجاح/ فلسطين ،إشراف :أ.د يحيى جبر ، أ.د خليل عودة ،62.

(2)فستانها الأحمر ، منشورة على موقع الشاعر على الانترنت

(3) اجراس البنفسج، شاكر مجيد سيفو ، اجراس المعنى ، 52



وأبجدية الدروس ناقصة.

فمثلا هنا في قصديتين مختلفتين لشاعرين مختلفين ورد اللون الأحمر بلفظ ولكن الدلالة مختلفة ففي المرة الأولى نجد إن الشاعر قد أخذ من اللون الأحمر دلالة الجمال والعاطفة المتأججة والأشواق الملتهبة. أما عند (شاكر مجيد) فنجد اللون قد أخذ منحى أخر للدلالة فهو رمز من رموز الحزن وفقدان السعادة فالشاعر قد ربط اللون بحلية تزيينيه للمرأة لكنه لم يلبث أن يجرد هذه الزينة من جماليتها عندما قال (يبس في شفاه الأرامل) فالشاعر قد نقل الجمال والحرارة المتوهجة وجعله صورة من صور العناء والألم.

فاللون الأحمر قد أشار في البيت الأول إشارة حسية بسبب ما قدمه الشاعر من ألفاظ سبقت اللون ولحقته. أما المرة الثانية التي ورد فيها اللون فأنه ورد بصورة متنافرة عما هو معهود.

و من ألفاظ الألوان التي استخدمها الشعراء (السمراء) يذكر أبن منظور في اللسان إن السمرة (لون يضرب إلى سواد خفي)[١] وإن اللون الأسمر هو مزيج من اللونين الأسود والأبيض فهو يحمل أبعاد اللونين وهو الوسط بينهما [٢]، والمثال الذي يكاد يحمل التكامل فمعظم العرب يتصفون باللون الأسمر لهذا حاول العربي أن يربط بين لونه والأرض؛ أي أن يضفي اللون الأسمر على التراب للدلالة على الاصالة.

يقول د. جاسم خلف الياس[٣]:

إلى مليكتي السمراء

لذلك

بلون صباحاتي

شهد شفتيكِ

ويقول عبد المنعم الأمير[٤]:

وعّلمَ اللغة السمراء

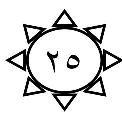
لثغته وصاغ أحلامه

كي يطعم الورقا.

ويقول د. جاسم محمد جاسم[٥]:

وافيتُ من قريةٍ سمراء يحملني   شوق لوعد الهوى في الشارع النجفي

(٤)لسان العرب ، مادة (سمر)
(٥) ينظر :فضاءات اللون في الشعر السوري نموذجاً، هدى الصحناوي ،٢٠٢
(١) أسميك الندى و اكنيك البهاء ، ٣٠
(٢) تعرت فانشطر الليل ، ٧
(٣)خريف لا يؤمن بالاصفرار ،٩٥



لقد استخدم الشعراء لفظة (سمراء) في مواطن عديدة وأضافوها إلى ما يعطيها دلالات أخرى فالدكتور جاسم الياس يستخدم اللفظة ليصف حبيبته وملكيته وهذا الاستخدام الأول والأشهر على ألسنة الشعراء فالمرأة السمراء معهودة في التراث العربي واختيار الشاعر للفظ متفق عليه عند الشعراء حيث يوحي اللفظ في التراث العربي إلى قوة ورقة المرأة العربية.

وأدخل الشعراء هذا اللون من باب الرمزية فاستغنى الشاعر عن رتابة الكلمات من باب التغني بالعروبة فاستخدموا اللفظة للدلالة على أصالة اللغة العربية وانتمائه لها وانتماء المحبوبة لها بقوله (علم اللغة السمراء) اللغة السمراء هي إشارة واضحة إلى اللغة العربية وارتباط الشاعر باللغة وكيف إن المحبوبة قد اضافت إلى هذه اللغة.

ويأتي الدكتور جاسم محمد جاسم ليزيد من قوة انتمائه للأرض العربية واصالته وربط كل مقومات الحب العربي الأصيل من القرية إلى المدينة فهو يرى إن الأصل موطن النشأة ، وهذا الأصل إنتقل معه إلى المدينة بقوله (وافيت من قرية سمراء) هنا دلالة على الأصالة والربط بالمدينة لا يعني التنصل من الجذور لا بل نقل الأصالة وتعميمها بقوله (يحملني شوقا لوعد الهوى) فكلمة (يحملني) هنا كانت هي المفصل الذي يحرك والقوة التي تحرك هذا المحرك الأصالة العربية (القرية السمراء).

و من الالوان التي اوردها الشعراء الموصليون في شعرهم اللون الاشقر ، وهو ((في الانسان حمرة صافية و بشرته مائلة الى البياض))[١] وقد جاءت في قول أ . د عبد الستار البدراني [٢]:

جديلتي ...،

الشقراء ..،

وتر للبكاء ...!؟،

فأين أصابعك ...،

تعزف شوقي ....،

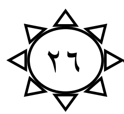
على أنغام ...،

المساء ..!!؟

يستخدم الشاعر هنا لفظة (جديلتي الشقراء) في صورة غزلية مليئة بالعناء من جراء البعد عن المحبوبة التي يصور جمالها بذكر شيء من خصائصها (الجديلة) فهو يصف نفسه او يعطي لنفسه الاتحاد بينه وبين المحبوبة ، فالجديلة هي للحبيبة لكن الشاعر قال (جديلتي) فهو هنا يعطي للمتلقي حق التأمل في أمرين و هما : أن الشاعر في حالة اتحاد تام مع المحبوبة و الثاني دلالة

(١) قاموس الالوان عند العرب ، ا . د عبد الحميد ابراهيم ، ١٣١

(٢) بريء من تهمة الغياب ، من ارشيف الاستاذ الدكتور عبد الستار عبد الله البراني



على تعقد الامر و صعوبة اللقاء كما تلف الجديلة فهذه الصعوبة يترجمها بنفس الحزن الذي يعزفه الشوق على اوتار المساء .

الألفاظ العامية والمحلية:

يقول ت. س إليوت في معرض حديثة عن اللغة الشعرية : ((إنَّ اللغة التي تتداولها كل الطبقات هي التي تعبر أصدق تعبير عن الانفعال والوجدان))[١] يتضح من ذلك إن اللغة التي كان يبحث عنها الشاعر العربي المعاصر هي نفسها تلك اللغة التي تحدث عنها إليوت ، لغة التراث الشعبي بل لغة الشعوب والأمم المكافحة. تلك اللغة التي لا تزال تحتفظ وتتسم بطابعها السحري الخلاب ، اللغة التي تستطيع أن تنفذ إلى أعماق النفوس فتترك أثر فيها وعليها.[٢]

((إن اللغة التي يتداولها الناس أحيانا تكون أقوى من لغة القاموس لأنها عندما تندرج في سياق القصيدة تتصفى فتصير رمزا شعريا يحمل في ذاته أبعادا نفسية و حضارية لا حد لها))[٣].

يقول عمر عناز[٤]:

وصرخت

يا مدلوع

هل طارت عصافير الحياء؟

أستخدم الشاعر لفظة من صميم اللهجة الموصلية لفظة (مدلوع) وهو يشير إليها في الهامش (كلمة في اللهجة الموصلية تعني المشاكس) وهي تطلق دائما وبكثرة على الأطفال المشاكسين لكن الشاعر أطلقها على نفسه بلسان المحبوبة وهنا دلالة على العاطفة الصادقة التي تكون عند الأطفال فالشاعر حين يستخدم لفظة تطلق على الأطفال ويطلقها على نفسه فماهي الا دلالة على صدق العاطفة وكذلك اصطباغ الصورة بصبغة حركية طفولية، فضلا عن أن الكلمة قد تشير الى معانٍ تتعلق بتجاوز الحد في التمادي فقد دخل في باب المسكوت عنه .

ويقول عبد المنعم الأمير[٥]:

بيت من الطين

ما زالت أنامله

تلم عن جفنه النعسان ما علقا

---

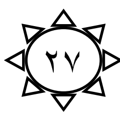
(١) مقالات في النقد الأدبي،ت.س.أليوت،ترجمة لطيفة الزيات،٤٩

(٢) ينظر :أثر التراث الشعبي في القصيدة المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)،د.كاملي بلجاج،٥٥

(٣) الأرض الخراب والشعر العربي الحديث (دراسة في تأثير قصيدة ت.س.اليوت في الشعر الحديث)، د. عزيزة سقال ، ٢٣

(٤) أحمر جدا، ناي ،٨

(٥)تعرت فانشطر الليل ، ٨



وكان شجو (دللول) يهدهده

حتى ترقرق في عينيه

فاختنقا

ويقول في موضع أخر[١]:

رضاب الحلم عمّده

شتلت ضلعا على انفاسه حدبا

رضعت شجو (الدللولات) هدهدةً

فأورق الحزن

في عيني وانشعبا

يستخدم الشاعر في القصيدتين وتقريبا بالسياق نفسه لفظة (دللول) وهي من أشهر ترانيم الأمهات للأطفال وهي كلمة كردية الجذور ولكنها منتشرة بشكل واسع في عموم العراق تستخدمها الأمهات وهي تعني القلب وهي من أعذب الكلمات التي أبدعت صياغتها النساء على مختلف العصور[٢].

فالشاعر قد أخذ هنا المعنى العفوي البسيط ليجعل منه عنصراً جمالياً من خلال الإفادة من المعنى الأصلي وهو (قلب) لكي يصدر حجم العاطفة فيقول (شجو دلول) والشجو جاء في المعجم الوسيط هو من الحزن فاللفظة دائما ذات إيقاع حزين لكن هذا الحزن ليس حزناً مؤلماً ولكنه نغم حزين مليء بالحنين وكأنَّ الشاعر يريد أن يقول (لقد تشبعت بالحنان يا قلبي)

ومن الألفاظ المحلية التي وردت عند الشعراء الموصليين من ألفاظ القسم ألفاظ التوسل

يقول عبد المنعم الأمير[٣]:

أشعلت ألف طريق بصدري

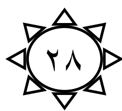
لماذا أتيت؟:

بجاه النبي

ولفظة (بجاه النبي) من الألفاظ المحلية المستعملة في مدينة الموصل دلالة على التوسل بغض النظر عن جوازها أو عدمه شرعاً.

وأيضا من الألفاظ المحلية لفظة (يردلي) يقول د. جاسم محمد جاسم[٤]:

(١)ما سقط سهواً من ذاكرة الحلم، توقيع عاشق على ثوب تونسي، ٢٢
(٢)موقع مركز كالكامش للدراسات والبحوث الكردية ،
(٣) تعرت فانشطر الليل،١٦
(٤)خريف لا يؤمن بالاصفرار٩٢



حيث الربيع ولود والمقام صبا　　　　والـ (يردلي) قاتل في غاية اللطف

إن لفظـة (يردلـي) كلمـة تركيـة وافـدة إلـى اللهجـة الموصـلية ومعناهـا (يـا حبيبتـي) وهـي مستخدمة ومشهورة في الأغاني الموصلية[١].

والشاعر قد استخدم وأحسن بحيث تناغمت مفردات البيت مع اللفظة ففكرة البيت وصف لجمال الربيع المتشكل في وجه المحبوبة وقد أتى الشاعر باللفظة ليعبر عن الغزل الجميل المتناسق مع الطبيعة فهو بذلك قد حقق صورة غزلية بألفاظ موصلية.

يقول أحمد شهاب[٢] :

كنتُ الحبيب وكنتِ أنتِ حبيبتي　　　　عيناكِ بيتي أو يداكِ وسادي

في (الشيخ فتحي) هل أضأت منارة　　　　أم نينوى جاءت الى ميعادي

أم (يردلي) مبثوثة في أحرفي　　　　في خبز امي أو بحر مدادي

استخدم الشاعر هنا اللفظة نفسها لكن صورة اخرى . فهو لم يأخذ المعنى الحرفي لها كما تناوله الدكتور جاسم قبله ، بل أخذ المعنى العام للفرح الذي يبغيه او يصوره من خلال الغزل بالمدينة التي يذكر شيء من معالمها و هو (الشيخ فتحي) و هي منطقة معروفة و قديمة بالموصل ، فالموصل كانت الاساس في الغزل الذي صوره الشاعر في هذه القصيدة .

مما لا شك فيه أن اللهجة الموصلية بخصوصيتها المحلية واستعمالها الدارج استطاعت أن تترك بعض بصماتها على القصيدة الموصلية و هو امر يبدو لنا في أسبابه يعود الى سببين و هما: أ : التأثر بقصيدة شعر التفعيلة و الحداثة و التي سعت منذ بدايتها الى ادخال المحلي و الشعبي الى مفرداتها .

ب : خصوصية اللهجة الموصلية و تميزها الجمالي .

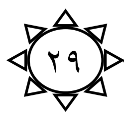
إن المعجم الشعري الغزلي في قصيدة الغزل الموصلية – المدروسة – اتسم بالتأثر بالطبيعة حول الشعراء ، فجمالية الطبيعة الموصلية وربيعها المتجدد ترك اثره واضحاً في القصيدة الموصلية التي حاولت الربط بين جمال المرأة و جمال الطبيعة الانثوية .

رأت القصيدة الموصلية أن جمال المرأة هو جزء من جمال الطبيعة ، و أن المرأة تتواشج مع جمال الطبيعة و لذلك اقترنت صفات الجمال الانثوي مع صفات الجمال الطبيعي بحيث اصبح كلاهما و احداً.

---

(١)الموصل أيام زمان، أزهر العبيدي،٦٨

(٢) حلوٌ قميصكِ ، قالت انتظرني بجفرا ، أحمد شهاب ، ٥٠



المبحث الثاني

البنية الإحالية:

إن المتأمل لتراث اللغة العربية يجد إن النحاة هم الذين حملوا على عاتقهم دراسة الجملة من الناحية الوضعية فصاغوا قواعدها واستقصوا أنماطها ولكنهم وقفوا عند حدود الجمل في دراستهم وتحليلاتهم ولم يتجاوزوها في الوقت الذي أشتغل فيه علماء اللغة والمفسرون بالبحث في الكيفية التي بها يتماسك النص ويكون بذلك نصاً متسقاً، ومن ثمَ اهتموا باستخراج الوسائل والعلائق والأدوات التي تسهم في تحقيق سمة النصية ،ومن الأدوات التي تسهم مع غيرها في تحقيق تماسك النص واتساقه هي (الإحالة) التي تقوم بدور اساسي في ربط أجزاء الجملة الواحدة من ناحية وربط عدة جمل مع بعضها البعض بحيث تكون نصاً أو خطاباً شاملاً[١].

ونسعى من خلال هذا المبحث لتبين دور الإحالة النصية في تلاحم النص انطلاقا من جملةٍ من الشواهد الشعرية لشعراء الموصل.

جاء في لسان العرب: ((المحال في الكلام ما عُدِلَ به من وجهه ، وحّوله جعله محالا وأحال بمحال، ورجل محوال ويقال أحلت الكلام أحيله وإحالته وروى أبن شميل عن الخليل بن أحمد أنه قال :المحال الكلام لغير شيء... والحِوالُ: كل شيء حال بين أثنين.. حال للرجل يحول تحول من موضع إلى موضع))[٢].

اما في تاج العروس : ((أحال بالمكان: أقام به حولا وقيل: أزمن، من غير أن يحد بحول. و أحال الشيء:} تحول من حال إلى حال. أو أحال الرجل: تحول من شيء إلى شيء كحال حولا وحؤولا بالضم مع الهمز، ومنه قول ابن الأعرابي في تفسير الحديث. أحال الغريم: زجاه عنه إلى غريم آخر، والاسم: الحوالة، كسحابة.. أحال الليل: انصب على الأرض، و أحالت الدار: تغيرت، أتى عليها أحوال جمع حول، بمعنى السنة. كأحولت، وحالت، وحيل بها وكذلك أعامت وأشهرت، كذا في المحكم والمفردات))[٣]

فإنَّ الإحالة هي إحدى القضايا الرئيسة التي أشغلت كل من أهتم بالنشاط اللغوي لأنها ظاهرة واقعة في أساس كل منظومة فكرية فاللغة نفسها نظام أحالي يحيل إلى ما هو غير لغوي فيقصد بالإحالة في هذا المقام استخدام عنصر لغوي يعود على الاسم أو مسمى لغوي أو غير لغوي سابق بدلا من تكرار الاسم نفسه[٤] والجملة بوصفها ممثلا لغويا ((هي نظام أحالي بشتى صورها سواء

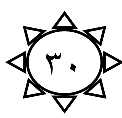
---

(١) ينظر :الإحالة النصية وأثرها في تحقيق تماسك النص القرآني، عبدالحميد بو ترعة، مجلة الأثر، الجزائر ، ٢٠١٢

(٢) لسان العرب ، ابن منظور ،مادة (أحال)

(٣) : تاج العروس ، مادة (حول) ، ٢٨/ ٣٦٦

(٤) ينظر :شرح المفصل،٦٠ ، و مسائل خلافية في النحو، العكبري ٤١، و النحو الوافي ،عباس حسن ١/ ١٥



كانت أسمية أو فعلية هي قضية إسنادية لكونها تركيبا من كلمتين أسندت أحداهما إلى الأخرى والشرط فيها أن تكون تركيبا معنى مستقلاً مفيداً فائدة يكتفي بها المتكلم والسامع))[١].

الإحالة اصطلاحا:

الإحالة : هي العلاقة بين العبارات من جهة والأشياء والمواقف في العالم الخارجي من جهة أخرى[٢]. يقول جون لا ينز: ((إن الإحالة هي العلاقة الثالثة بين الأسماء والمسميات فالأسماء تحيل إلى المسميات))[٣].

فالترابط داخل النص يتحقق ضمنياً بحيث يجعل المؤلف عناصر النص مترابطة مع بعضها آخذة برقاب بعض و يعتمد فيه عنصرا معيناً في الخطاب على عنصر أخر، فالأول يفترض الثاني بمعنى أننا لا يمكننا فك شفرة بنجاح إلا بالعودة إلى الثاني وهي العلاقة بين العبارات والأشياء والأحداث والمواقف في العالم الذي يدل عليه بالعبارات ذات الطابع البدائلي في نص ما إذ تشير إلى شيء ينتمي إلى نفس عالم النص[٤]. ويتبنى (ميرفي) تعريفاً لسانياً نحوياً للإحالة فيقول: ((الإحالة تركيب لغوي يشير إلى جزء ما ذكر صراحة أو ضمنا في النص الذي سبقه أو الذي يليه)) [٥].فكما قلنا سابقا الإحالة هي علاقة معنوية بين ألفاظ وأسماء معينة وما تشير من أسماء ومسميات داخل النص أو خارجه يدل عليها السياق أو المقام عن طريق ألفاظ أو أدوات محددة (كالضمير واسم الإشارة والاسم الموصول) وتشير إلى مواقف سابقة أو لاحقة في النص[٦].

وعليه فأن للإحالة عنصرين يمثلان قطبي الإحالة وهما:

أ- العنصر الإشاري: وهو كل مكون لا يحتاج في فهمه إلى عنصر أو مكون أخر فقد لا يكون لفظا دالا على حدث أو ذات كإحالة ضمير المتكلم (أنا) إلى ذات صاحبه.

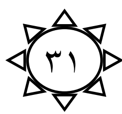
ب-العنصر الإحالي: هو كل مكون يحتاج في فهمه إلى مكون أخر يفسره[٧].

أما عن أنواع الإحالة ،فللإحالة نوعان(إحالة نصية، إحالة مقامية)

أ- الإحالة النصية: هي العلاقات الإحالية داخل النص سواء كانت بالرجوع الى سابق ام إلى مسبوق يأتي داخل النص، وهو على نوعين قبلية وبعدية.[٨]

---

(١) في نحو اللغة وتراكيبها ،خليل أحمد عمايرة،٧٧ ، و النحو الوافي عباس حسن،١٥/١
(٢) ينظر :النص والخطاب والأجزاء، روبرت دي جوجران، ترجمة د. تمام حسن ١٧٢
(٣)تحليل الخطاب، جون لاينز، ترجمة عباس صادق الوهاب،٣٦
(٤) ينظر :تحليل الخطاب ، براون جورج بول ، ترجمة لطفي الزيلي، ٢٣٨
(٥)مهارات التعرف على الترابط في النص، ريما سعد الجرف، مجلة رسالة الخليج العربي ، ع ٣٧ ، ١٩٩٩، ٨٢
(٦) ينظر :الإحالة بالضمائر، ودورها في تحقيق الترابط النصي القرآني ،نائل أسماعيل ، مجلة جامعة الازهر / غزة ، ٢٠١١، م ٣ ، ع ١، ١٠٦٤
(٧) ينظر :نسيج النص، الازهر الزناد ، ١١٤
(٨) ينظر :علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ، صبحي ابراهيم الفقي، ١ / ٤٠



ب–الإحالة المقامية: هي إحالة عنصر لغوي إلى عنصر إشاري غير لغوي موجود المقام الخارجي وكأن يحيل ضمير المتكلم المفرد إلى ذات المتكلم إذ يرتبط عنصر لغوي إحالي بعنصر غير لغوي وهو ذات المتكلم(١).

عناصر الإحالة:

تتوزع عناصر الإحالة على ما يأتي:

١. المتكلم أو الكاتب أو صانع النص إذ تتم الإحالة إلى ما أراد.
٢. اللفظ المحيل: وهذا العنصر الإحالي ينبغي أن يتجسد أما ظاهرا أو مقدراً كالضمير أو الإشارة وهو الذي سيحولنا من اتجاه إلى أخر داخل النص أو خارجه.
٣. المحال إليه: وهو موجود أما خارج النص أو داخله من كلمات أو عبارات أو دلالات .
٤. وضوح العلاقة بين اللفظ المحيل والمحال اليه أي أن العلاقة بين اللفظ المحيل والمحال إليه والمفروض أن يكون هناك تطابق بين اللفظ المحيل والمحال إليه(٢).

أدوات الاتساق الإحالي:

وهي تلك الألفاظ التي نعتمد عليها لتحديد المحال إليه داخل النص أو خارجه وقد أطلق عليه هاليدي (أدوات) لا نعتمد في فهمنا على معناها الخاص بل إسنادها إلى شيء أخر(٣) يذكر دارسو النصوص الكثير من أدوات الإحالة بحسب اللغات التي يدرسونها ، فمنها ما ينسجم مع طبيعة اللغة العربية ومنها ما لا ينسجم ،لذا سنذكر هنا الأدوات التي تنسجم مع طبيعة اللغة العربية وتؤدي وظيفة الإحالة وهي: الضمائر – الاستبدال ـ التكرير

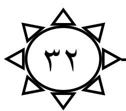
أولا: **الضمائر** :

والضمير هو((اسم جامد مبني وسبب بنائه أنّه لا يثنى ولا يجمع فلا تلحقه علامة التثنية أو الجمع وإنَّما يدل بذاته وصيغته على المفرد والمثنى والجمع))(٤).

والضمائر هي الأصل في الربط بين الأسماء وقد رأى البعض ((إن الرابط من الضمائر هي الضمائر البارزة فحسب ؛ ذلك أنَّ الضمير المستتر – في نظرهم – يعد قرينة معنوية تُستنبط بالعقل ولا يشير إليها لفظ))(٥). والضمائر نوعان، نوع يحمل إلى خارج النص إذ لا تندرج تحتها جميع الضمائر الدالة على المفرد والمخاطب، ونوع ثانٍ يؤدي دورا هاما في آتساق النص سماها

---

(١) ينظر :نسيج النص ، الازهر الزناد ، ١١٦
(٢) الاحالة في نحو النص دراسة في الدلالة و الوظيفة ، د. احمد عفيفي ، بحث في كتاب المؤتمر الثالث للعربية و الدراسات النحوية في نحو الجملة و نحو النص ، كلية دار العلوم القاهرة ، ٢٠٠٥ ، ٥٩٢
(٣)المصدر نفسه ،٥٣٢
(٤)النحو الوافي ، عباس حسن ،٢١٨/٢١٧
(٥)نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة ،مصطفى حميدة،١٩٦



هالدي ورقية حسن ((أدواراً أخرى)) التي تتدرج ضمنها الضمائر إفراداً وتثنية وجمعاً إذ تحيل إلى داخل النص[١].ومما يجدر الاشارة اليه إن الارتباط اللفظي في الاحالة لابد أن يتواشج معه ارتباط دلالي مفهومي يرتبط بالمعاني غير الملفوظة.

يقول عبدالجبار الجبوري[٢]:

إطلالتها

شجيرٌ يتدلى من وجع الأنثى

وخيول تصهل

في روح الصمت

ويقول عمر عناز[٣]:

أورقت في شفتي

فدَيتُك مورقا

نـهرين مِن ألقٍ

ونـهرا من رُقى

يقول د. جاسم خلف الياس[٤]:

لعينيكِ

أبتكر الشرف المطمئن للتوجس

صارخاً

تلك قافلتي

وذي خطوتي

فمن يستنطق

فوضى اللذات المعتاضه حد النزف؟

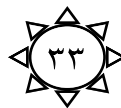
استخدم الشعراء الضمائر بصورها (المخاطب، المتكلم، الغائب) فالضمير البارز هو الأكثر ظهورا عند الشعراء ، فمثلا الضمير (ها) في قول الشاعر (إطلالتها) يحمل الشاعر فيه الى المحبوبة أو المتغزل بها، وهذه الإحالة أو الإعادة تبرز أهميتها من خلال السياق والظروف المحيطة بالنص فالسياق هو سياق غزل و الظروف التي تكشف النص هي ظروف عاطفية

(١) ينظر : لسانيات النص، محمد خطابي،١٧

(٢)البحر ليس اسمي،٤٨

(٣)أحمر جدا ،٦٢

(٤)اسميك الندى و اكينك البهاء،١٣



انسانية مشوبة اثارت أحاسيس الشاعر و حرضته على ابراز عواطفه بهذه الصيغة، فالشجن والطبيعة عناصر واضحة داخل النص ، وذلك كله متناغم مع صورة الإحالة للضمير. وفي النص الثاني نجد إنه قد جمع بين ضمائر المتكلم (شفتي) والغائب (أورقت) (فديتُكِ) (أنت) فمرجعية الضمائر حققت التماسك في النص ، وكذلك أسهمت الضمائر في عدم تكرار الأسماء فحققت الضمائر الاتساق والإيجاز.

فالضمير العائد الذي استخدمه الشاعر يعرف ما يسمى بالنحو التوليدي بالعائد الإشاري السطحي الذي يحيل ويشير رجعيا إلى بنية عميقة باعتبار الميل الشديد لإضمار الشيء بعد ذكره(١).فالضمائر التي أوردها الشعراء كان لها أثر بارز في تعزيز بنية الاتباع الدلالي الإسنادي في النص ، لأنها شكلت الإطار الدلالي لا الشكلي للنصية إذ قامت بربط السابق باللاحق شكلا ودلالة، ولم يكتفِ الشعراء بالضمائر الظاهرة فقط بل إنهم أيضا لم يغفلوا الضمائر المستترة التي كانت هي الأخرى حاضرة في شعرهم.

والإحالة بالضمائر المستترة هي إحالة لغير المذكور بحسب روبرت ديبوقراند فهي((تعتمد في الاساس على السياق ومقتضى الحال(خارج حدود النص) وتأويلها في عالم النص سيحتاج تركيزا على الموقف الاتصالي لهذا العلم النصي))(٢).والإحالة خارج النص تتطلب من المستمع أن يلتفت خارج النص حتى يتعرف على المحال إليه(٣). كأن يحيل ضمير المتكلم إلى ذات صاحبه فيرتبط العنصر اللغوي بعنصر إشاري غير لغوي ، ويمكن أن يشير العنصر اللغوي إلى المقام ذاته تفصيلاً أو إجمالاً.

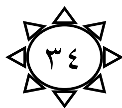
يقول سيف الدين جميل(٤):

سأقول:
دمع الناس، كل الناس
لا يكفي حنيني....
و أراكِ واقفة
وأحلامي تمرّ أمام عرشك
كالسبايا

ويقول عبدالمنعم الأمير (٥):

---

(١) ينظر : معجم اللسانيات الحديثة، سامي عياد حنا ، ٦
(٢)الخطاب والنص والأجزاء ، روبرت ديبوقراند ،٣٣٢
(٣) ينظر : علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق، صبحي ابراهيم الفقي ، ٤١/١
(٤)بذور الاسئلة،٤٨
(٥)تعرت فانشطر الليل،٢٥



هيأتُ كلي كي أضمك

وتعب شطآني ضمّك

ونثرت عمري في هواك

و جئت نحوك

كي ألمك

ويقول د. جاسم خلف الياس[1]:

لعينيكِ

ابتكرت الترف المطمئن للتوجس

فاستخدام الشعراء للضمير المستتر جاء كالتالي (سأقول ،أراكِ ،عينيكِ ،أضمك) فإعادة الضمير إلى مرجعه من أهم المهام التي يقوم بها مفسر النص لأنها تزيل اللبس عنه وتوضح دلالته و لا شك إن اللبس يحول دون التماسك النصي فإزالة اللبس تقوي النص وتزيد تماسكه. ((والضمير المستتر إنما تقدم المفسر عليه لأنه وضع معرفةً لا بذاته بل بسبب ما يعود إليه فأن ذكرته ولم تقدمه بقي مبهماً منكراً لا يُعرف المراد منه حتى يأتي مفسره بعده وتنكيره خلاف وضعه))[2].

وإنَّ من خصائص صيغ الغيبة ((أنَّها يمكن أن تأتي بعد تراكم كبير من الإحالات على الكلام السابق ... و إن هذه الظاهرة تسهم بشكل كبير في الترابط الداخلي للنص))[3] فهي تخلق شبكة خيوط إحالية بحيث ترتبط الاستعمالات اللفظية السابقة باللاحقة .مما يخلق تواشجاً بين الترابط التركيبي و الترابط الدلالي ، فالتراكيب تخدم البنية الدلالية للنص و تحقق مبتغاه.

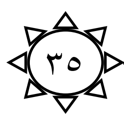
ففي النصوص السابقة رأينا أن الشعراء يبتدؤون بإحالة مقامية خارج النص / ذات الشاعر فالإحالة جاءت بضمير غائب ليس له مرجع سابق في النص والمتلقي المراد به ويستكشف غموضه عن طريق معرفة العنصر الاشاري الذي أقام علاقة الربط مع الضمير المحيل (العنصر الإحالي) فتحقق الوضوح، وأزيل الإبهام.

---

(١)اسميك الندى و اكنيك البهاء،١٣

(٢)الاحالة بالضمائر ودورها في تحقيق الترابط في النص القرآني، نائل محمد اسماعيل ، مجلة جامعة الازهر ،م١٣،ع١٠٦٩،٢٠١١،١

(٣) تحليل الخطاب ، براوين بول ، ترجمة لطفي الزيلي ، ٢٣٩



ثانيا: **الاستبدال:-**

يعرف الدارسون المحدثون الاستبدال بأنّه ((عملية تتم داخل النص وانّه تعويض عنصر في النص بعنصر أخر))[1] فأن عملية التعويض تفترض وجود عنصر سابق ومن ثّم يعوض هذا العنصر السابق بآخر يليه وتكون عملية فهم وتفسير العنصر اللاحق مستندة على الرجوع إلى العنصر السابق المتعلق به في النص.

فالإحالة السابقة تتم من خلال الضمائر أما الإحالة هنا فعن طريق استبدال المفردات والعبارات بعضها مع بعض. والملاحظ من خلال النظر في إلية الاستبدال هو أن معظم إحالاتها قبلية أي أن العلاقة بين عنصر متأخر وعنصر متقدم[2].

والاستبدال في العربية يتم بطرائق عديدة منها :

١. النعت
٢. البدل
ج – التفسير

أ–النعت

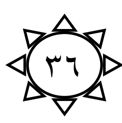
لعل من الأمور التي يتجاوزها النصيون المحدثون في تحقيق التماسك النصي وعدم إدراجه في خانة الاستبدال الذي يؤدي دورا إحاليا داخل النصوص (النعت).والنعت –كما هو معروف– أحد التوابع الأربعة في العربية الذي يكمل متبوعه ببيان بعض أوصافه[3].

إنَّ العلاقة الدلالية الوصفية بين النعت و المنعوت كعلاقة الشيء بنفسه ، يقول عبد القاهر الجرجاني :(اعلم أنَّ الصفة هي الموصوف في المعنى)[4] فالصفة هي تابعه للموصوف لا تقوم الا به ، فلما افتقرت الى الحقيقة تبع لفظه ، إذ كانت هي اياه في الحقيقة[5] ، ويبدو أنّ البنية المضمرة في علاقة الوصفية علاقة الاسناد ،و إنَّما لجأت العربية الى ربط الجملتين بطريق الارتباط ، طلباً للإيجاز الذي هو سمة بارزة من سماتها التركيبية.[6]

والذي يهمنا هو كيفية قيام الاستبدال عن طريق النعت سواء كان مفردا أم جملة من أجل الوقوف على فهم عملية الاستبدال.

---

(١)أدوات النص، محمد تحريشي ، ٢٩
(٢) ينظر : لسانيات النص،٢٠
(٣)ينظر : شذور الذهب ، ٤٢٢ ، شرح ابن عقيل ، ٣/ ١٩١-١٩٢
(٤) المقتصد في شرح الايضاح ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : كاظم المرجان ، ٢ /٩٠٠
(٥) ينظر : المتبع في شرح اللمع ، أبو البقاء العكبري ، تحقيق : د. عبد الحميد حمد الزوي ، ٤٠١/٢
(٦) ينظر : نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة ، مصطفى حميدة ، ١٨٢



يقول د. جاسم محمد جاسم[1]:-

لا تغلق الخط في وجهي فتؤلمني	**فأنه منفذ الحب الذي أصفُ**
وهو الملاذ الذي لولاه تخنقني	**هذه الشبابيكُ والأبوابُ والغرفُ**

ويقول محمد جلال الصائغ[2]:-

تجيئين...

حلماً أمد إليه يداً

تجيئين...

يا أنتِ يا مستحيلاً

يؤسس في مقلتي للأرق

في النص الأول يستخدم الشاعر صيغة النهي (لا تغلق الخط) اذ أخرج النهي إلى صيغة الرجاء والرجاء هنا يعبر عن حالة وجدانية من الشوق ، وهذا الشوق لا يفسر إلا من خلال جملة النعوت التي يوردها الشاعر (منفذ الحب) (الملاذ) للمنعوت الذي يمثل (قناة للتواصل) فالنعوت التي اوردها الشاعر قامت بوظيفة استبداليه و عوضت عن المنعوت او المستبدل من خلال الاستمرارية الحاصلة من تكرار المنعوت، أما النص الثاني فالشاعر يستخدم المنعوت استخداما خاصاً اذ ينعت المحبوبة (المستبدل)بصفتين جسدية / شخصية و شعورية ، الجسدية / الشخصية هي (أنتِ) اي المحبوبة الحاضرة الغائبة أما الشعورية فأنه يصفها بـ (حلم) (مستحيل) فالإحالة هنا إحالة قبلية لأن المنعوتات قد اعتمدت على المذكور قبلها (تجيئينَ) ، إذ يمكن ملاحظة الصفات الواردة كيف إنها طابقت بين الصفة والموصوف دلالياً وجعلت من النص كلاً متسقاً. فالنعت قد قام بوظيفة الاستبدال عن طريق الإحالة القبلية لوجود تابع ومتبوع والمتبوع قد أحال إلى التابع.

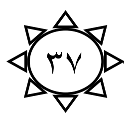
ب: البدل:-

البدل كما يذكره النحاة العرب هو : ((تابعاً من التوابع الغرض منه البيان ،وقد فصلوا فيه وقسموه إلى بدل كل من كل وبدل بعض من كل وبدل الاشتمال وبدل الغلط))[3].

فالبدل من الطرائق التي يتم من خلالها الاستبدال بوصفه أحد أدوات الإحالة، ولربَّ سائلِ يسأل هل ثمَةَ من فرقٍ بين البدل والاستبدال؟

---

(١)سماء لا تعنون غيمها، ٧١
(٢)متسع لحب اخر ، ٢٥
(٣) ينظر : المقتضب ، ٢ / ٢٩٧ ، شرح ابن عقيل ، ٣ / ٢٤٩-٢٥٠



والحقيقة أن ((الاستبدال مصطلح حديث طُبق على اللغة الانكليزية))[١] يقابل في اللغة العربية ألفاظ (كذلك ، اشارة الى ما ذكر ، سابقاً) وهذا التركيب ليس بدلاً في العربية ،((فالبدل والاستبدال يختلفان من الناحية التركيبية والنحوية إلا أنهما يشتركان في كونهما يؤديان الوظيفة الإحالية في النصوص))[٢].

ومن خلال ما تقدم تظهر لنا علاقة إحالية في البدل وهي العلاقة التي تربط البدل بالمبدل منهُ ((الذي يعتمد بالحديث وإنما يذكر الأول (المبدل منهُ) لنحوٍ من التوطئة وليفادَ من مجموعهما أفضل تأكيد وتبيين))[٣] فالعلاقة بينهما التأكيد والتبيين.

والبدل هو المعول عليه في هذه العلاقة دفعاً للبس في ذهن المخاطب وإنه يميل إلى المبدل منهُ ووجوده شرط في التبيين.

يقول د. جاسم محمد جاسم[٤]:-

لي فيك عمرٌ شمعةٌ أشعلتها مِن وجد يومي من طريق دمائي

ويقول د. جاسم خلف الياس[٥]:-

وأنا وأنت نداعب جمر الاشتياق
الانخطاف
الارتعاش
نرقب الصراخ
الآيل للمكوث في عتبة الحدس
ووحشة الاكتناز بفيض الاندهاش

ويقول في موضع أخر[٦]:-

وتهطلين حبابات حلمٍ
يتوشح بالحرائق
ويقتفي درب العزلة / الحكمة
ارتباك الوجع / الوحشة

---

(١)Conesison in English , 141

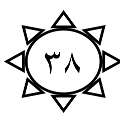
(٢) دراسات لأسلوب القرآن الكريم ، د. محمد عضيمة ، ٤ / ٦٣ – ٦٤

(٣)ينظر : شرح المفصل ، ٣ / ٦٣٢

(٤)سماء لا تعنون غيمها،٨٠

(٥)أسميك الندى واكنيك البهاء،١٨

(٦)المصدر نفسه ، ٣٧



إذا أمعنا النظر في استخدام الشعراء (الذين شملتهم الدراسة) للبدل وجدناهم يستخدمون البدل على نية إبدال كل من كل بشكل ملفت دون غيره من أنواع البدل ففي النص الأول يبدل الشاعر (العمر) بـ (شمعة) وهي دلالة يحيل من خلالها الشاعر إلى الضياء والنور الذي هو الرمز الأكبر والأوضح من رموز الحياة لا بل هو مصدر الحياة وفي النص الثاني فالشاعر من خلال المبدل منه البدل يؤكد ويصور حالة من التأزم والخوف والتحدي في وقت واحد.

وفي المقطع الثالث قامت الكلمات (العزلة / الحكمة) بوظيفة استبداليه جعلت من خلالها النص أكثر اتساقا وأرحب مجالاً للتأويل : فالعزلة ترافق او تأتي مع الحكمة او تأتي بها بحيث تقود احداهما الى الاخرى. وكذلك (الوجع / الوحشة) فإبدال الشاعر للوجع بالوحشة إنّما هنالك علاقة بين الوجع او الالم الداخلي الذي يفرز الوحشة او يفرز استيحاش الانسان للأشياء. فعن طريق استخدام الشعراء لأنواع من البدل جعلوا من نصوصهم أقوى دلالة وزادوها بياناً وتوضيحاً.

فالاتساق في النص قد وصل عن طريق الإحالة القبلية للبدل على المبدل منه وكذلك من الاستمرارية الحاصلة بينهما، فالبدل قد أعطى دلالة التأكيد والتبيين بينه وبين المبدل منه.

فأنَّ علاقة الاستبدال قد حصلت في البدل عن طريق تعويض عنصر بعنصر أخر يسبقه في النص ووجود السابق ضروري لحصول الإحالة. ومن هنا فأن البدل طريقة من طرائق الاستبدال الذي هو أحد أدوات الإحالة تسهم في اتساق النص.

والبنية الإحالية لا تقوم أبداً بحذف أحدهما لأنهما في عداد الشيء الواحد حيث إن علاقة الارتباط تنشأ في الترابط بين المُبدل منه والبدل. فالعلاقة علاقة وثيقة ضرورية في جعل النص كلاً متكاملاً.

ج–التفسير

التفسير هو((الإبانة والكشف والإيضاح ويطلق على شرح معاني النصوص مفرداتها و غوامضها))[١].

والتفسير هو ((محاولة لإدراك الشيء بتفكيك جزيئاته و التعرف على مكوناتهِ ، والتفسير هو تخلص من الفهم المسبق واستعانة به لأدراك الجديد، و جاء أيضا في التفسير النصي وهو فحص أجزاء العمل الأدبي لمعرفة العلاقة التي بينها وبين الحكم عليها، استنادا إلى الاكتفاء الذاتي من الوجهة الدلالية النص))[٢]. فالتفسير هو الطريقة الأخرى التي يتم من خلالها الاستبدال فالعلاقة بين الجمل الترابط الكلي أي ليس هناك رابط يمكن أن يربط الجمل وإنما هو العلاقة الدلالية ومثال ذلك في قول محمد جلال الصائغ إذ يقول : [٣]:–

هي كُلُّكَ الأبهى وكُلُّكَ كُلُّها   كَلاًّنِ في كُلٍ يذوبُ ويصطلي.

إذا قلبنا النظر في ثنايا البيت فإننا نجد إن الشاعر قد أستخدم نوعاً من الاستبدال العباري. فقد أوجد الشاعر علاقة دلالية بين الشطر الثاني من البيت مع الشطر الاول فقد حصل الاستبدال في لفظة (كُلان) بينها وبين لفظة (كلها) فبدلا من أن يعيد الكلمات جاء بلفظة واحدة ليعبر عن حجم الشوق وانصهار الروحين في روح واحدة فالإحالة هنا إحالة بعدية إذ لا يمكن السكوت واكتمال المعنى عند الشطر الأول فقط دون تكملة ما بعده لمعرفة حجم الانسجام بين الاثنين.

اما عبد الجبار الجبوري فيعبر عن ذلك قائلاً[٤]:

أيقونتها الاولى ..

دمعي..

قلبي الموجوع بسحر ... طفولتها ..

هذا جرحي ..

يفسر الشاعر هنا الايقونة بقوله (دمعي) ويفسر القلب الموجوع من الفراق بقوله (هذا جرحي) فالشاعر عندما استخدم علاقة التفسير في النص إنَّما اضاف اضافة فعالة للدلالة وكذلك ابرز المعنى الحقيقي من وراء النص. فعلاقة الاستبدال هنا هي علاقة تفسير وإيضاح وتسهم في جعل النص كلاً متماسكاً.

(١)المعجم المفصل في الأدب ، ٢٧٠
(٢)معجم المصطلحات الأدبية، ١٦٣
(٣)متسع لحب اخر ، ٦٠
(٤)البحر ليس اسمي ، ١٠

ثالثا:-التكرير

من جملة المعاني التي ذكرها صاحب اللسان لمادة (كرر): ((كرر الشيء أعاده مرة بعد أخرى وكررت الحديث رددته عليه والكَرُ الرجوع على الشيء والكر ما ضم ظلفتي الرحل وجمع بينهما))[١] وإنَّ هناك ثمةَ فرق بين (التكرير والتكرار)، فالتكرار هو تكرار اللفظ دون المعنى[٢] أما التكرير فقد أشار له الشريف الرضي بقوله ((التكرير ضم الشيء إلى مثله في اللفظ مع كونه إياه في المعنى للتأكيد والقرير))[٣].والذي يعنينا في المعاني السابقة هو أن نضع أيدينا على علاقة معنى التكرير بالإحالة ومن ثم الاتساق. فقد تشكل منها مصطلح (الإحالة والتكرارية) وهو مصطلح أطلقه بقوله((الإحالة التكرارية في العودة....))[٤]

ويقول د. جاسم محمد جاسم[٥]:-

آمنتُ بالحبَّ هل آمنتِ أنتِ به   إيمانَ مكتملٍ لا نصف إيمانِ

فالشاعر هنا قد كرر لفظة (أمنت) مرتين مرة بضمير المتكلم و مرة بضمير المخاطب وكرر لفظة (إيمان) فلفظة (آمنت) المكررة ارتبطت أول مرة بتاء المتكلم وفي الثانية بتاء المخاطب ، فاللفظ هو اللفظ لكن المعنى مختلف فالأولى جاءت على معنى الحال فهي فعل ماضٍ جاء على صورة الحكاية لحال الشاعر أما (آمنت) الثانية فهي استفهام تصوّري فاللفظة الثانية قد أحالت المعنى إلى اللفظة الأولى. أما تكرار الشاعر للفظة (إيمان) فقد تكررت مرتين باللفظ والمعنى نفسه والثانية أيضاً أحالت على الأولى والهدف منهما هو وايقاعي دلالي في آنٍ واحد.

يقول د. جاسم خلف الياس[٦] :

فلا عاصم منك يا نهاراتي القصية،

و لا عاصم منك يا ليالي العصف العاق.

لقد كرر الشاعر هنا صيغة النفي (لا عاصم منك) وقد اقرنها بحرف عطف و هو الواو وهذا التكرار قد قام بعملية ربط شكلية ودلالية تعمل على تلاحم السلسلة الكلامية و تواشجها فهي سلسلة كلامية مترابطة الحلقات. فالعبارة المكرر دلت في المرة الاولى على الذات ذات الشاعر اما في الثانية فقد احالت إحالة خارجية خارج النص (ليالي العصف) لتؤكد أنّه واقع في الامر لا محالة و لا يستطيع احد أن ينجيه منه ، و قد افاد الشاعر من التناص الديني مع قوله تعالى في

---

(١) لسان العرب ، مادة (كرر)

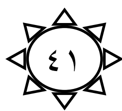
(٢) ينظر : معجم المصطلحات الأدبية،٢٧٧

(٣)شرح الكافية،١ / ١٥

(٤)من أشكال الربط، سعيد بحري،١٥١

(٥) سماء لا تعنون غيمها ٨٨

(٦) اسميك الندى و اكنيك البهاء، ٢٦



قصة ابن سيدنا نوح **[[قَالَ سَآَوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ (٤٣)]]**(سورة هود)

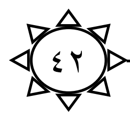
وبهذا يصبح التكرير أحد أدوات الإحالة التي تهدف إلى تدعيم التماسك النصي من أجل العلاقة بين العناصر المكونة للنص إذ أن هذا التكرير قد حقق الاستمرارية بين دلالة الملفوظ أولاً و دلالة الملفوظ ثانياً. وهناك من يذهب إلى أبعد من كون الملفوظ إذا تكرر حقق غايته لا بُدَ- وكما يقول صلاح فضل-((أن يكون المكرر ذا نسبة عالية في النص تجعلهُ يتميز عن نظائره ويساعدنا عند رصده على فك شفرة النص وإدراك كيفية أدائه))(١) بصورة صحيحة.

ومن هنا يمكننا القول بأنّ أهمية البنية الإحالية في تشكيل تماسك النص دلالياً تكون في التالي :

إنَّ قصيدة الغزل الموصلية اتسمت بالسعي الى استبدال الضمائر و التنقل بينها بإحالاتها المختلفة من متكلم و مخاطب و غائب في القصيدة الواحدة و هذا الانتقال بين الضمائر يمنح القصيدة التماسك و الاتساق الدلالي و الخصوصية و يضيف لها جمالية مميزة . إذ أن شعراء الموصل لجأوا الى العناصر الإحالية التي استخدمها شعراء الموصل في قصيدة الغزل (الاستبدال) بوصفه احد المعوضات ، فأن عملية التعويض تفترض وجود عنصر سابق ومن ثّم يعوض هذا العنصر السابق بأخر يليه وتكون عملية فهم وتفسير العنصر اللاحق مستندة على الرجوع إلى العنصر السابق في النص. و الإحالة هنا عن طريق استبدال المفردات والعبارات بعضها مع بعض. بحيث تخلق تنوعاً دلالياً يضفي على شبكة العلاقات النصية مزيداً من التماسك البنائي و الدلالي .

---

(١) ظواهر اسلوبية ، صلاح فضل ، ٢١٠



الفصل الثاني

الايقاع

- ❖ الايقاع الخارجي
- ❖ الايقاع الداخلي

توطئة :

الإيقاع مأخوذ من الجذر الثلاثي (و.ق.ع)، والوقْعُ: وَقْعةُ الضَّربِ بالشيءِ[١]،ولا يَخفى ما يصاحب ذلك من انبعاث للصوت، والإيقاع: من إيقاع اللَّحْنِ والغناء وهو أن يُوقِّعَ الألحانَ ويُبَيِّنها[٢]، وقد ذكر صاحب التاج زيادة على ذلك و(يَبْنِيها) من البناء[٣]، فكأن المعنى الأول المأخوذ من التبيين يتضمن الإشارة إلى دور المتلقي، والمعنى الثاني المأخوذ من البناء ينظر إلى المُنشئ أو المُبدع، فالإيقاع متعلق بكليهما.

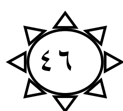
إنَّ الايقاع كما يرى افلاطون ((النزعة الطبيعية الى الانسجام و الايقاع هو الاساس في الشعر)) [٤] و يذهب ارسطو الى مثل هذا حين يقول بأن الإيقاع هو غريزة طبيعية في الانسان شأنه شأن المحاكاة [٥]. وهذه الحقيقة يؤكدها هربرت ريد بقوله ((إنَّ شيئا واحدا في المناقشة الازلية يقيني ثابت حول الايقاع ، هو أن الشعر تاريخيا و ابداعيا يكتسب شكله من حيث هو تسلسل ايقاعي يأتي الشاعر أولا ثم يأتي العروضي)) [٦]معنى هذا أنّ الايقاع ليس مجموعة قوالب جاهزة مضافة الى الكلام ليتحول الى شعر . و لكنه مكون عضوي من مكونات الشعر . وفي النقد العربي المعاصر هناك الحاح على الاهمية التي يكتسيها الايقاع باعتباره عنصرا بانياً لجمالية القصيدة و دلالاتها فهو قسيم الصورة الشعرية في بناء النص الشعري ابداعاً و تلقياً . [٧]

الايقاع الخارجي :

لقد زادت اهمية الايقاع في القصيدة الشعرية الحديثة منذ ان لفت (ت . س . اليوت) انتباه النقاد و الشعراء الى ان ((الايقاع يُمَكِّن الفاظ الشعر من تجاوز عالم الوعي و الوصول الى العالم الذي يتجاوز حدود الوعي المرتبكة بالألفاظ المنثورة)).[٨] و لما انتشر الفكر البنيوي اصبح الايقاع احد المستويات الهامة في بنية النص الكلية و التي تتعانق مع البنية الدلالية وتنزع منها مفاتحها حتى اصبح ان كل تطور في الدلالات و الظروف التي تنبع منها الدلالة يجب ان ينعكس على البنية الايقاعية في النص الشعري [٩]، لأنَّه ليس ثمة من فصلٍ بين شكل التجربة الشعرية

---

[١] : كتاب العين: ١٧٦/٢.
[٢] : لسان العرب: ٤٨٩٧/٦، وتاج العروس: ٥٤٩/٥.
[٣] : تاج العروس: ٥٤٩/٥.
[٤] : فن الشعر ، أرسطو طاليس ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي، ١٣.
[٥] : ينظر : المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
[٦] : طبيعة الشعر ، هربرت ريد ، ترجمة : ترجمة عيسى علي العاكوب ، ٥١
[٧] : ينظر : أوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة ، نعيم اليافي ، ٢٢٢
(٨) : قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي ، ٣٠-٣١
(٩) ينظر : مقدمة للشعر العربي ، ادونيس ، ١٠٣



ومضمونها بل ذاب احدهما في الاخر من خلال الالتحام الحاصل بين البنية الايقاعية و البنية الدلالية .

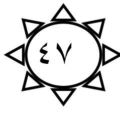
الايقاع الخارجي يقصد به ((وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام او في البيت ، اي توالي الحركات و السكنات على نحو منتظم في فقرتين او اكثر من فقرة في الكلام او في ابيات القصيدة التي تمثله التفعيلة في البحر الشعري)) .[1] هذا الايقاع يلزم الشاعر على اتباع نسق ثابت في البيت الشعري على وفق تفعيلات البحر المستخدم و التي من خلالها يظهر فيها الوزن و الوزن هو علامة فارقة للقول الشعري ، فهو الذي يميزه عن سواه من فنون القول إذ أنَّه العنصر الذي يمنح الكلام موسيقى خارجية .[2] وقد كان الوزن محل اهتمام النقاد سابقا وحاضرا ، فالنقاد القدامى عدوه ((اعظم اركان الشعر و اولاها به خصوصية و هو مشتمل على القافية وجالب لها بالضرورة))[3] و التفعيلات تقوم على عدد الضربات التي يستغرق كل منها زمن معين و بتكرار هذه الضربات بزمن معين ثابت سيحقق لنا استقرارا وزنيا .

و للوزن الشعري علاقة بموضوع القصيدة و اول من تحدث عن هذا الامر حازم القرطاجني عندما قال ((ولما كانت اغراض الشعر شتى وكان فيها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل و الرشاقة وما يقصد به التفخيم و البهاء و الصف و التحقير ، فوجب ان تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الاوزان و يتخيلها النفوس))[4] الا ان فكرة الربط بين الغرض او الموضوع والوزن لم تلق قبولا في اغلب الدراسات الحديثة ، فالشعراء لم يتخذوا لكل غرض من

الاغراض وزنا خاصا به فهم يمدحون و يفاخرون ويتغزلون بكل بحور الشعر التي شاعت عندهم فالمعلقات التي قيلت كلها في موضوع و احد تقريبا نظمت على البحر الطويل و البسيط و الخفيف والوافر والكامل فالقدماء لم يتخيروا وزنا خاصا لموضوع خاص.[5]

إنَّ الايقاع هو ((خط عمودي يخترق النص وينظمه ، اما الوزن فهو عنصر من عناصره))[6] بل هو من عناصره الضرورية التي لا يمكن الاستغناء عنها فهو ((في الشعر كالخميرة في الطعام لا قيمة لها في ذاتها لكنها عندما تضاف الى بالقدر المناسب فإنَّ تأثيرها سيكون كبيرا ومحسوساً))[7] ويعتمد هذا القدر المناسب على شاعرية الشاعر واحساسه بالكلمات بحيث تغدو ملحّة مع الوزن و شكّلة لإيقاعه الخاص فمن المعروف ان الوزن ليس مجرد قالب

(١) النقد العربي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، ٤٦١
(٢) ينظر : بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ، فيصل صالح القصيري ، ١٩٢
(٣) العمدة ، ابن رشيق القيرواني ، ١/١٣٤
(٤) منهاج البلغاء ، حازم القرطاجني ، ٢٢٦
(٥) ينظر : موسيقى الشعر العربي ، شكري عياد ، ١٨
(٦)حلم الفراشة ، حاتم الصكر ، الاقلام ، ع ٣-٤ ، ١٩٩٢ ، ٢٣
(٧)الشكل والمضمون في النقد الادبي الحديث ، عالم الفكر ع ٢ ، ١٩٧٨ ، ١٨



تصب فيه التجربة أو وعاء يحتوي الغرض و إنَّما هو بُعد من أبعاد الحركة الآنية لفعل التعبير الشعري نفسه في محاولة لخلق معنى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم [1]

و سنحاول في ما يلي الحديث عن الاوزان الشعرية التي استخدمها شعراء الموصل في قصائدهم الغزلية .

اولاً : قصيدة التفعيلة :

يقصد بهذا النظام((أن يستخدم الشاعر تفعيلة معينة عند مدار القصيدة مستفيداً من كل ما يمكن استخدامه من تغيرات في الإمكانات الزمنية لها بواسطة الزحافات والعلل)).[2] أي أنَّ الاساس الذي تستند اليه القصيدة هو تفعيلة و احدة مع امكاناتها الوزنية . يقول د. شعبان صلاح : ((إنَّ هناك خمسة ابحر تراثية لم ينظم عليها شعراء الشعر الحر و هي : المديد و المجتث و المضارع و المقتضب و المنسرح ، اما بقية الابحر فقد نظم الشعراء عليها كما اتسم نظمهم على السريع والطويل و البسيط والخفيف بالندرة))[3]

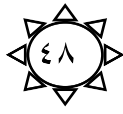
وسنقف هنا على التفعيلات المستخدمة في قصيدة التفعيلة والتي كان أبرزها :

متفاعلن(ب ب – ب –)

وهى تفعيلة بحر الكامل ، و من مشتقاتها (مُتْفاعلن – – ب –) ((وهى الوحيدة التي يجوز استخدامها مع التفعيلة الأصلية بحرية ودون قيود ، أم باقي المشتقات فضمن قيود الاستخدام في بداية البيت أو نهايته مثل(متفاعل ب ب – – / متفاعلان ب ب – ب – ب / مُتْفاعلان – – ب – ب)))[4]

وتتكون تفعيلة متفاعلن من ((سبب ثقيل و سبب خفيف و وتد مجموع))[5] مما ميزها ((بالبطء النسبي كما يتميز بتعدد أنماط الزحافات والعلل التي تدخل عليه مما يجعل بنيته الإيقاعية متسمة بالتنوع ويخلق إمكانات وزنيه متباينة فيه))[6] كما تمتاز بأنَّها ((من أكثر الأوزان غنائية ولينا وانسيابية وتنغيما واضحا))[7] مما دفع بهذه التفعيلة إلى أن تحتل مكاناً متميزاً في قصيدة التفعيلة المعاصرة و منها قصيدة الغزل الموصلية . ويرى العديد من الباحثين أن كثرة الاهتمام بهذا

(١) ينظر : مفهوم الشعر ، ٤١٢
(٢)جماليات التشكيل الايقاعي في شعر السياب، أ.د محمد جواد البدراني،٢٦
(٣) موسيقى الشعر بين الاتباع و الابتداع ، د. شعبان صلاح ، ٣٣٩
(٤) البنية الايقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر ، معاذ محمد عبد الهادي ، رسالة ماجستير ، الجامعة الاسلامية غزة ، بإشراف د. عبد الخالق العف ، ٢٠٠٦ ، ٢٠٦
(٥) المعجم المفصل في علم العروض والقافية و فنون الشعر ، اميل يعقوب ، ١٩٨
(٦) جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر السياب،٢٨
(٧) العروض والقافية(دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر)،د. عبد الرضا علي ،٣٨



الوزن يعود لتعدد إمكاناته من جهة وكثرة زحافاته وعلله التي تجعله صورة قريبة من الشعرالقديم.(١)
لقد تعددت استخدامات الشعراء لهذه التفعيلة في إيرادها صحيحة تارة و مزحفه تارة أخرى ومعلولة تارة ثالثة.

يقول عمر عناز (٢):-

يتناوبان على احتسائي
لغتي
وزقزقة النساء
صوتان فيّ هما
يضيئانِ المسافة
بانتشاء

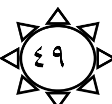
وزنها: متفاعلن متفاعلاتن
متفا
علن متفاعلاتن
مُتفاعلن متفا
علن متْفاعلن مُتَ
فاعلاتن

ويقول عبدالمنعم الأمير(٣):-

وحدي
وحلمُ في سكون الليل
يستجدي اتصالك
متمزقاً
أرجو انشغال النت
أو أخشى انشغالك.

وزنها:- متفْا
علن متفاعلن متفاعـ

(١) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ،د. صالح أبو اصبع،٢١٢
(٢)أحمر جدا ، ٨
(٣)ما سقط سهوا من ذاكرة الحلم ، ٩



لن متفاعلاتن

متفاعلن

متفاعلن متفاعـ

لن متفاعلاتن

في النصين السابقين وجدنا أنَّ الشاعرين قد نظما على تفعيلة متفاعلن بصورها الصحيحة (ب ب – ب –) و المضمرة (– – ب –) و المرفلة (ب ب – ب – –) و استخدام الشعراء للزحافات و العلل في النظم الشعري قد ساعد في تسريع حركة الاداء الشعري إذ أنَّ ((إذ أن تقليل المتحركات يسرع التفعيلة))[١] بالإضافة إلى أن وزن (متفاعلن) يمتاز بالبطء ولكثرة المتحركات وإن الشاعر إذا أحتاج إلى الإسراع يستخدم الإضمار الذي يجعل عدد المتحركات مقارباً للسواكن.

وبالإضافة إلى الإضمار فقد استخدم الشعراء علة الترفيل وهي ((زيادة سبب خفيف على متفاعلن فقد زيدت فيه (تن) فصار متفاعلاتن))[٢] مما أسهم بوضوح في إطالة المدى الزمني للتفعيلة.

فنرى دخول علة الترفيل على التفعيلة الصحيحة في قول عمر عناز (يتناوبان عل احتسائي) (متفاعلن متفاعلاتن) وأيضا دخولها على التفعيلة المزحفة بالإضمار في قول عبد المنعم الأمير (أخشى انشغالك) (متفاعلانِ) إن هذه القدرة على التلاعب بالأوزان((ما هي إلا وسيلة في تنوع إيقاع القصيدة هذه القدرة على التشكيل الإيقاعي والقدرة على التلاعب بالموسيقى هما بداية طريق الشعراء المبدعين وجواز مرورهم نحو عالم الفن العظيم)).[٣]والشعراء قد استخدموا هذا الوزن لكي يعبروا من خلاله ومن خلال العذوبة التي تضيفها الموسيقى الشعرية للوزن عن مناجاة خاصة مع المحبوبة فيستطيعوا من خلاله التحرك في المقاطع الصوتية من خلال وفرة تلك المقاطع.

فقد كان هذا الوزن ملائما جدا للنفس الغزلي في التعبير عن العاطفة من خلال سرعة التفعيلة تارةً وإطالة الزمن وتقصيره بالزحافات والعلل تارةً اخرى .

و قد نظم سيف الدين جميل أيضا على هذه التفعيلة فقال [٤]:

يامن رأى قمراً ،

وفي عينيه قلبي ،

فليقل لحبيبتي : أن السماء يتيمة دون بسمتها،

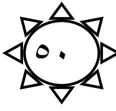
---

(١) جماليات التشكيل الايقاعي في شعر السياب،٣٠

(٢)المعجم الأدبي، جبور عبدالنور،٦٥

(٣)الشعر الحديث في البصرة ،٢٠ ، نقلا عن : جماليات التشكيل الايقاعي ، ٣٠

(٤) بذور الاسئلة ، ٤٧



متْفاعلن متفا

علن متْفاعلن متْ

فاعلن متفاعلن : متْفاعلن متفاعلاتن متفاعلن

لم يختلف كثيرا سيف الدين جميل عن سابقيه فقد نظم على تفعيلة الكامل و ادخل عليها علة الترفيل ليتناسب الوزن الموسيقي مع الجو العام للقصيدة فهو يصور حاله من الغياب و البعد و التوسل للقاء المحبوبة ، هذا الحجم من الاشتياق ناسبه طول النفس الشعري عن طريق الاكثار من المتحركات للتقليل من سرعة التفعيلة و توضيح لحالة المعانة لدى الشاعر التي ولدها غياب المحبوبة .

مفاعلتن (ب – ب ب –)

وهي تفعيلة البحر الوافر ، ومن مشتقاتها (مفاعلتن ب – – –) ، و تتكون تفعيلة مفاعلتن من ((وتد مجموع و سبب ثقيل و سبب خفيف))[1] إن هذه التفعيلة تشتمل عل خمسة متحركات وساكنين مما يؤدي إلى ملائمتها للسرد وطول النفس الشعري ويرى بعض الباحثين أن هذا الوزن من الشعر يميل إلى التدفق ويمتاز باستثارة المتلقي فضلا عن تقبله للشحنة الخطابية وصلاحيتها للأداء العاطفي بأنواعه[2].

يقول عبد المنعم الأمير[3]:–

توقف

كي أجيئكَ من يديَّا

تجرجرني المسافة (يا...) إليَّا

وزنها:– مفاعلْ

تن مفاعلتن مفاعلْ

مفاعلتن مفاعلتن مفاعل

يقول سيف الدين جميل[4]:–

تعالي

قد يكون اليوم

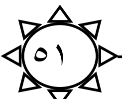
أخر فرصة بقيت

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية و فنون الشعر ، ١٩٧

(٢) ينظر : تطور الشعر الحديث في العراق(اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج)د.علي عباس علوان،٢٤٩

(٣)تعرت فانشطر الليل ،١٩

(٤)بذور الاسئلة ٣٨



قبيل تدفق الطوفان

في قلبي

وزنها:-

مفاعلْ

تن مفاعلتن مـ

فاعلتن مفاعلتن

مفاعلتن مفاعلتن مـ

فاعلتن

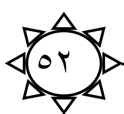
لقد شكلت التفعيلات المعصوبة في النصين السابقين حضوراً ملفتاً فقد حاول الشعراء أن يوازنوا بين (مفاعلتن/الصحيحة) وبين (مفاعلتن/المعصوبة) فالأولى تمتاز الميالة للتوقف والسرد اما الثانية فتمتاز بقصر إيقاعها الزمني وغنائيتها وكونها تفعيلة راقصة سريعة كما عوضوا عن رتابة الإيقاع الشعري ونمطيته باستخدام صور شعرية عديدة تعتمد على تبادل الحواس وتباين المدركات.(١) فإذا نظرنا إلى النص الأول وجدنا إن الشاعر قد جاء بتفعيلة (مفاعلتن) الصحيحة والمعصوبة بنسبة (١/٣) اي ان هناك بين كل ثلاث تفعيلات صحيحة واحدة معصوبة.

هذه النسبة تتوافق كليا مع المفهوم السمعي و الفهمي للقصيدة فالشاعر يبتدأ القصيدة بقوله (توقف كي أجيئك) فهو يبدأ بتفعيلة مزحفه (ب – – –) ثم بعدها يأتي بالتفعيلة الصحيحة (ب – ب ب –) إن هذا الجمع بين المزحف والصحيح في بداية الكلام يتناسب مع ما أراده الشاعر. فهو يريد من المحبوبة (ويخاطبها بصيغة المذكر للتعميم) التوقف وهذا التوقف إنما هو توقف معنوي لا حقيقي ويمتاز بسرعة المتحدث لذلك يتطلب السرعة فجاءت التفعيلة سريعة ثم بعد ذلك تسير التفعيلة إلى الهدوء فتاتي صحيحة. وهذه السرعة والهدوء في النص إنما يوحي بحالة نفسية غير مستقرة داخل النص الشعري. أما النص الثاني فالشاعر قد استخدم فيه التفعيلة الصحيحة و المزحفة بنسبة تزيد عن (٥٠%) عن التفعيلة الصحيحة فبين كل خمس تفعيلات نجد ثلاث منها مزحفه.

فاعلاتن (– ب – –)

تمتاز هذه التفعيلة بتركيبها من((وتد مفروق وسببين خفيفين))(٢) و تعد تفعيلة (فاعلاتن) ((من الاوزان التي تمتاز بالخفة وسهولة الحركة والانسيابية الواضحة))(٣).ولذلك استخدم((في

(١) بنظر : جماليات التشكيل الايقاعي في شعر السياب ، ٣٩
(٢) المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر ، ١٩٧
(٣) جماليات التشكيل الايقاعي في شعر السياب ، ٥١



التصفيقات الشعبية وفي القصائد المغناة لأنه يناسب الغناء وينسجم معه))[١]، لما يتسم به من ايقاع راقص عذب رقيق[٢] هذه العذوبة والرقة هي التي دفعت الشعراء الى ادخال هذا الوزن في القصائد الوجدانية الغزلية .

يقول سيف الدين جميل[٣]:

جمرة في الكف اهون

من رماد في العيون

فاذا كان الذي ما بيننا

وهما

وشيئا من جنون

كيف امسكت لوحدي بالظنون؟

وزنها: فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلات

فعلاتن فاعلاتن فاعلا

تن فا

علاتن فاعلات

فاعلاتن فعلاتن فاعلات

يعد وزن (فاعلاتن) من أوائل الأنماط التي ظهرت في الشعر الحر حيث يرى الدارسون((أنَّ قصيدة (بدر شاكر السياب) (هل كان حُباً) هي من القصائد التي تشكل بدايات الشعر الحر))[٤].و التي منحت السياب ريادة هذا النمط .

كما مرّ بنا إن التفعيلات التي وردت في القصائد الشعرية مشتملة على التنويعات التشكيلية للتفعيلة الصحيحة والمزحفة والمعللة وقد جمعت أغلب الأشكال الوزنية للتفعيلات في قصائد الغزل الموصلية.

فقصيدة (سيف الدين جميل) قد وردت التفعيلة اثنتي عشرة مرة سبع منها صحيحة واثنتين منها مخبونه و ثلاثة منها معللة بعلة القصر وهو ((وهو حذف ساكن السبب الخفيف و تسكين متحركه)) [٥] فهذا التنوع بين الصحيحة و المزحفة يعمد إلى إغناء إيقاع القصيدة وفك مغالق

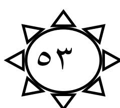
(١) العروض و القافية ، ٨١

(٢) ينظر : دراسات في العروض و القافية ، ١٣٤

(٣) بذور الاسئلة ، ٤١

(٤)الحركة النقدية حول السياب، محمد جواد البدراني،١٧٦

(٥) المعجم المفصل في علم العروض و القافية وفنون الشعر ، ١٣٢



الفضاءات الشعرية عن طريق التنوع في التفعيلات و إنَّ استخدام علة القصر إنَّما جاء ليعطي وقفة تحد من استمرارية النص و تدفقه. فهذا التنوع في التفعيلات الصحيحة و المزحفة والمعلولة يجسد حيوية العلاقة بين الإيقاعين العروضي والنفسي للقصيدة. فالقصيدة يخاطب الشاعر فيها ذاته المتألمة المتمثلة بإحباط شديد يقاومه الشاعر عن طريق النزعة الغزلية في القصيدة ويعمد إلى كسر الرتابة الأليمة والعروضية عن طريق الزحافات ليشعر بالحركة والانفتاح على ما حوله جاعلاً من الغزل وسيلة للتخلص من حيرته و الانفلات من دائرة الظن الى اليقين.

فعولن (ب – –)

و هي تفعيلة بحر المتقارب ، و من مشتقاتها (فعول ب – ب / فعو ب –) وتتكون تفعيلة فعولن من ((وتد مجموع و سبب خفيف))[١] و ((يمتاز هذا الوزن بتدفقه ورتابته الناجمة عن تكرار إيقاعه و انسيابيته ولذلك فهو مناسب للشعر الحر))[٢].

يقول سيف الدين جميل: [٣]

لأني اكتفيت من الحزن

يا قلبُ

أرجوكَ أن تستريح

ويا نجمة الصبح

مات الصباح بروحي

وزنها:–

فعولن فعول فعولن ف

عولن ف

عولن فعولن فعول

فعولن فعولن ف

عولن فعول فعولن

ويقول محمد جلال الصائغ[٤]:–

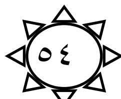
صباحي بقربك ما عاد يشبه أي صباح

(١) المعجم المفصل في علم العروض و القافية وفنون الشعر ، ١٩٧

(٢)جماليات التشكيل الايقاعي في شعر السياب ، ٤٢

(٣) بذور الأسئلة ، ٨٠

(٤)متسع لحب اخر ، ٦٥



صباح من البوح

والحب

والشعر

حيث تغيب الجراح

وزنها:– فعولن فعول فعولن فعول فعول فعول

فعولن فعولن ف

عولن ف

عولن ف

عول فعولن فعول

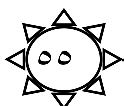
لقد جاء التنويع في القوافي وتباين النغم صعوداً وهبوطاً ملبياً انفعال الشاعر المحتدم إلى ضربات موسيقية تركت صداها بوضوح على النصوص فالشعراء قد استخدموا التفعيلة بصورتها الصحيحة وصورتها المزحفة . فقد أدخلوا علة القصر. و إن الشعراء باستخدامهم لهذا الوزن وإكثارهم له جاء من منطلق التخفيف اللفظي فالتفعيلة كما قلنا تكون من وتد مجموع وسبب خفيف هذا التركيب الوزني يجعل منها سريعة وسهلة اللفظ(١) ، كما استخدموا زحاف القبض ((وهو حذف الخامس من الساكن))(٢)

فاستخدام الشعراء للتفعيلة (صحيحة ومزحفه) جاءت لتسريع الإيقاع والموسيقى و لسهولتها و انسيابيتها مما اضفى نمطا موسيقيا مميزا للقصائد الغزلية وأخرجها من الرتابة الإيقاعية بتنوع التفعيلة في الحشو والتفعيلة الأخيرة في السطور الشعرية. و إنَّ هذا الوزن يلائم الطبيعة الغزلية التي تميل الى التدفق و الانطلاق و الانفتاح ، و قد عزز الشعراء هذا التدفق الشعري باستخدامهم لحروف المد في قصائدهم مما اعطى صورة عن الحاجات النفسية و الروحية التي لباها الوزن الشعري في القصيدة الغزلية . فالنغم السريع في قصيدة الغزل في إطار الجو النفسي والاجتماعي المحيط بالشعراء يتناغم مع القصائد ليخفف من وطأة الحزن على النفس عن طريق الدفق الشعري؛ فبه أفاد الشعراء من الإحباط النفسي في تحويله إلى أثر موسيقي إيقاعي متراكم مع حالة التعب والعبء الثقيل على الشعراء .

---

(١) ينظر : المعجم المفصل في علم العروض و القافية وفنون الشعر ، ١٩٧

(٢) المصدر نفسه ، ١٢٤



مفاعيلن (ب - - -)

وهي تفعيلة بحر الهزج و تتألف هذه التفعيلة من ((وتد مجموع و سببين خفيفين))[1] وتفعيلة بحر الهزج قليلة الاستعمال في الشعر العربي القديم ((و قد هجره كثير من القدماء لكن المولدين استعذبوه و كتبوا عليه قصائد خفيفة جميلة))[2] يقول سيف الدين جميل [3]:

حبيبي ... كيف لم تأثم ؟

حبيبي ... كيف لا أندم ؟

حبيبي... كيف أقطع تائباً كفي

و لا ينساب هذا الدم ؟

إنَّ نظم الشاعر لقصيدته على هذا البحر جاء ليتناسب الوزن مع ما يريده الشاعر . فوزن الهزج من حيث التكوين المقطعي هو أميل للبطء و لكن تجزئة التفعيلات و التي تزيد فيها نسبة متحركاته الى سواكنه تقود الى السرعة [4]. فالشاعر قد أفاد من سرعة البحر و مميزاته في نصه الغزلي و كأنه كان يحاول ايصال الفكرة بأسرع طريقة فلجأ الى تفعيلة الهزج لتساعده في ذلك .

ثانياً : نظام الشطرين :

البيت الشعري كما جاء تعريفه في المعاجم الادبية هو : ((مجموعة كلمات صحيحة التركيب موزونة حسب القواعد العروضية تكّون في ذاتها وحدة موسقية ، حيث يتألف البيت الشعري من أجزاء أو التفعيلات))[5]، فالشعر العربي يتميز بتعدد الاوزان و قدرتها على التغيير و التشكل بمرونة تتجاوز الجمود و تجعل الاوزان قادرة على الاستجابة لمختلف انواع الحالات الانفعالية ، ((فلكل وزن من اوزان الشعر سمات تجعله مختلفا عن سواه ، و ذلك لانه يختلف عن غيره من حيث الحركات او السكنات او ترتيب كل منها او غير ذلك ، بل ان سمات البحر نفسه تتغير اعاريضه و ضروبه أو بحذفها يكون مجزوءا و بحذف غيرها يكون مشطورا او منهوكا كما تتغير سمات التشكيلة الواحدة من البحر الواحد اذا دخلت على تفعيلاته الزحافات))[6]

---

(١) المعجم المفصل في علم العروض و القافية وفنون الشعر ، ١٩٧

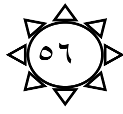
(٢) أوزان الشعر ، مصطفى حركات ، ١٠٣

(٣) بذور الاسئلة ، ٤٦

(٤) العروض و ايقاع الشعر (محاولة لأنتاج معرفة علمية) ، سيد بحراوي ، ٤٣

(٥) المعجم الادبي ، ٥٤

(٦) الجانب العروضي عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء و سراج الادباء (دراسة مقارنة) ، أحمد فوزي الهيب ، ٤٥



و لما كان الإيقاع الوزني في الشعر ذا تشكيلات متنوعة و بحور متنوعة كان من المناسب الوقوف عند كل تشكيل لمعرفة خصائص استعماله و لمراقبة امتداده على مساحة النص الشعري . وقد كان السبيل الى ذلك الاستقراء التفصيلي للمتن الشعري الغزلي في الموصل انطلاقا من قناعة مفادها ((الاحصاء ضروري للدراسة الصوتية كي نقتنع باطراد الظاهرة)) [(١)] فضلا ((عن أنَّه يسهم في تقريبنا من البنية الوزنية للمتن الشعري))[(٢)] .فمن خلال الاستقراء لقصائد الغزل في الموصل تبين لنا بأن الغالبية العظمى من القصائد الغزلة قد نظمت على بحرين و هما (البسيط و الكامل) و بعض قليل منظوم على المتقارب و مجزوء الكامل .

يقول محمد جلال الصائغ[(٣)] :

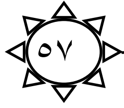
هذا الهوى لهو الجنون المطبق	**يغري خطانا و المسالك تغلق**
متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن	**متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن**
هذا الهوى حلم يزلزل عالمي	**وبلهجة الاشواق دوما ينطق**

و يقول د. جاسم محمد جاسم[(٤)] :

و(نعم احبك) كان بوحك باردا	**نعم يدثرها جليد الـ(لاء)**
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	**متفاعلن متفاعلن متْفاعل**
أنا أم شعرك يا أباً لقصائدٍ	**أبياتها اتكأت على اشلائي**

النموذجان الشعريان هما من الكامل، و الكامل بحر مهم من بحور الشعر العربية لكثرة المنظوم فيه ،وقد وصفه أنيس الى جوار البحر البسيط بأنَّه من بحور المرتبة الثانية من الشيوع [(٥)] كما كان قد فعل ذلك القرطاجني من قبل[(٦)] ، وهو بحر موحد التفعيلة .وإن طائفة من قصائد الغزل قد نظمت في اجواء هذا البحر الايقاعية وذلك مما يدل على مكانة ايقاع البحر في نفوس الشعراء و تمكنهم من ايقاعه و قدرتهم الجميلة على تطويعه . فالشاعر محمد جلال الصائغ قد استخدم هذا البحر و ادخل عليه زحاف الاضمار . حيث ان الزمن الايقاعي لبحر الكامل متساوٍ ، حيث يسير على ايقاع واحد يشتمل على جميع تفعيلاته . والشاعر في استخدامه لزحاف الاضمار انما هو

(١) ترويض النص (دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر) ، ١٧٢
(٢) الشعر العربي الحديث بنياته و ابدلاتها ، ١ / ١٦٢
(٣)متسع لحب اخر ، ١٦
(٤) سماء لا تعنون غيمها ، ٨٠
(٥) ينظر : موسيقى الشعر ،٦٣ / موسيقى الشعر و علم العروض ، ٨٠
(٦) ينظر : منهاج البغاء و سراج الادباء ، ٢٦٨



لكسر الرتابة في النغم وتسريعه ، وهذا التسريع يبدو انه ضروري لكي يصل الشاعر الى مبتغاه و يسرع من ايصال الفكرة .

اما النموذج الثاني فلم يكتفِ الشاعر بإيراد زحاف الاضمار بل ادخل معه علة القطع . فالشاعر هنا يؤمن بأن الشعر ((يعمل من خلال عناصره المكونة و التي تعمل على تحقيق اعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة ، ويأتي الايقاع لدعم هذا الاحساس العالي بالانسجام و التوافق))(١) غير أنَّ هذه المهمة التي ينهض بها الايقاع في تشكيل البنية الهيكلية للنص الشعري يجب أن لا تتصدر عن حركة خارجية إنما تنبع من الداخل كضرورة تعبيرية.(٢) فالجو العام للقصيدة هو جو غزلي تلفه امواج من الحزن و الالم . فالشاعر من خلال القصيدة يبرز الالم الداخلي و الاثر النفسي العميق من جراء صدود الحبيبة و هذا الحزن يظهر من خلال ايقاعات البحر الشعري. و الزحافات التي تأتي إنما هي محاولة للتخفيف و التنفيس عن النفس من خلال تنقل الشاعر في المقاطع الصوتية . و ما علة القطع التي يوردها الشاعر مع زحاف الاضمار الا كما يقول بعض الدارسين هي تطور الذوق العربي في انتقاله من هيمنة المتحركات الى هيمنة السواكن ((إن المقاطع قد تطورت من النوع المتحرك الى النوع الساكن ، وتوالي اكثر من مقطعين تنفر منه الاذن العربية و لا تشعر بموسيقى))(٣) يقول محجوب موسى((الساكن يعين المتحرك و لا يحدث العكس فالحركة اصل الوجود وقبلها كان العدم))(٤) فالشاعر عندما اورد القطع و الاضمار انما هو تعاون صوتي لإنتاج دلالة موسيقية نفسية فالشاعر قد ابرز قوته على تطويع الوزن بما يتماشى مع الدلالة .

يقول عبد المنعم الامير(٥):

لنورس

مل قيد الافق فانطلقا

وراح ينسج من احداقه افقا

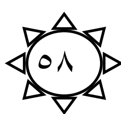
وعلم اللغة السمراء لثغته

وصاغ احلامه .. كي يطعم الورقا

وزنها :

متفعلن

(١) بنية اللغة الشعرية ، ٨٦
(٢) ينظر : شعر الطليعة في المغرب ، د. عزيز الحسين
(٣) موسيقى الشعر ، ١٤٩
(٤) الميزان (علم العروض كما لم يعرف من قبل)، محجوب موسى ، ١٧٤
(٥) تعرت فانشطر الليل ، ٧



فاعلن مستفعلن فعلن

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وإنَّ الابيات و إن كتبت بهذا التشكيل البصري فهي من البسيط و إنَّ تنوع الشاعر في اختيار تفعيلاته حقق نوعا من التماهي بين الرموز الشعرية (التفعيلات) و رموز الطبيعة (نورس) والدلالات الرمزية (للغة السمراء) و النزعة الغزلية للقصيدة جاعلا من القصيدة ملأى بالجمع بين المفارقات المتباينة فهو يجمع بين النورس و القيد و الافق فهو يحاول نقل ايقاعات الطبيعة الى داخل ايقاعات القصيدة عن طريق الربط بينها وبين سرعة نغم القصيدة . فالشاعر قد جاء بأغلب التفعيلات مخبونه ، وهذا الخبن انما هو دلالة على السرعة التي يريد ان يصورها الشاعر بالربط بين الافق الواسع و النورس الذي يمثل دلالة الحرية ، وبالتالي سرعة وقوة تعلق الشاعر بمحبوبته ، لان الحب الذي ينادي به الشاعر هو الحرية التي يبحث عنها .

وقد نظم د. جاسم محمد جاسم على البحر البسيط أيضاً في كثير من قصائده الغزلية ، و منها[1] :

أهوى و شوق الرجا ينمو على شفتي   فلا الرجا منتهٍ و لا الهوى فاني

ألقاكِ نيسان ملء أوردتي   وأنت كانون ثلج رغم نيسان

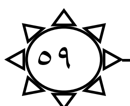
يا امرأةً لم يقاوم سحرها رجل   يا لوحةً لم تمر في بال فنان

نجد الشاعر هنا قد نظم قصيدة غزلية على بحر البسيط و قد دخل على وزن البحر زحاف الخبن و علة التشعيث . و دخول هذا الزحاف و هذه العلة جاء للتخفيف و لتسريع حركة التفعيلة ،لان زحاف الخبن هو حذف الثاني الساكن و علة الخبن هي حذف الثاني من الوتد المجموع ، فهذا الحذف يعمل على التخفيف و التسريع في النغم و هذا التسريع يتناغم مع النفس الغزلي في القصيدة . فالشاعر يترجم الاشتياق و الوصف بنغمات سريعة .

و خلاصة القول في نظام الشطرين أننا وجدنا أن شعراء الموصل لا ينظمون الا على بحرين و هما الكامل و البسيط و البعض القليل النادر على مجزوء الكامل و المتقارب . و هذه أبرز القصائد الغزلية و على بحورها : أولاً البحر الكامل

القصيدة	الكاتب
حلوٌ قميصكِ	أحمد شهاب

(١) سماء لا تعنون غيمها ، ٨٨



عام من الحب	محمد جلال الصائغ
عيدية	محمد جلال الصائغ
الهوى المجنون	محمد جلال الصائغ
تحفة	د. جاسم محمد جاسم
أزمة	د. جاسم محمد جاسم
و أخيراً .. أحبك	د. علي محمد أيوب
هواجس مبكرة	سيف الدين جميل
الموصل	محمود الدليمي
عواطف لا سلكية	عبد المنعم الامير

ثانياً : البحر البسيط :

القصيدة	الكاتب
مرآة لامرأة عراقية	د. وليد الصراف
قميص لزليخة	د. وليد الصراف
تسديد شعري لديون سابقة	د. جاسم محمد جاسم
ميعاد	د. جاسم محمد جاسم
ثرثرة عبر الهاتف	د. جاسم محمد جاسم
نصف حب	د. جاسم محمد جاسم
صمت أيامي	محمد جلال الصائغ
عيد حقيقي	محمد جلال الصائغ
ميلاد أنثى القلب	محمد جلال الصائغ
توقيع عاشق على ثوب تونسي	عبد المنعم الامير

فهذا الاستخدام المفرط لهذين البحرين إنما يدل على ضعف التنويع بين البحور الشعرية و التزام الشعراء بطريقة نظم واحدة .

ثالثاً : القافية :

فالمعنى اللغوي للقافية هو الاتباع والدارسين لهذا المعنى هم من نقلوا المعنى اللغوي الى الحقل الاصطلاح الشعري . و اول من نقل هذا المفهوم اللغوي للقافية هو الخليل والذي يعد ((اول من تعرض لتحديد قالب القافية التي تؤدي دورا كبيرا في تحقيق الجانب الموسيقي الذي يتميز به الشعر)).[١]

اصطلاحاً: القافية في الشعر((هي اخر البيت او القصيدة)) [٢]. وقد اعطيت لها تعريفات عديدة لعل أصحها تعريف الخليل حين قال ((إنَّها أخر البيت الى اول ساكن يليه مع ما قبله ، وقال الاخفش إنَّها أخر كلمة في البيت و زعم الفراء إنَّها الروي وقد ضُعِّفَ رأيه))[٣] . ويرى د. إبراهيم أنيس أنَّ القافية ((ليست الا اعدادا من اصواتٍ تتكرر في اواخر اشطر الابيات من القصيدة و تكرارها هذا يكون جزءاً مهما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الاذن في فترات زمنية منتظمة وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن)).[٤] فهي تهب البيت وحدته وتضفي عليه تناسقه الموسيقي من خلال تأزرها مع بقية العناصر الفنية وهذا ما يجعل وجودها في القصيدة ضروريا لا يمكن الاستغناء عنها . إنَّ القافية ذات اهمية كبيرة في تشكيل البناء الموسيقي الشعري لأنَّها تمثل فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت وينتهي عندها سبيل الايقاع ثم يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل الى الذروة ثم تنتهي لتعود من جديد ، فإنَّ هذا السيل الايقاعي و الموجة الايقاعية يكون لها أثرها النفسي في البيت الشعري في تثبيت المعنى فينشأ عن تردد القوافي لذة موسيقية[٥] . ومما لاشك فيه ان دراسة ايقاع القافية تحتاج الى مداخل متعددة ((لأنَّها تمتلك بالإضافة الى الموازاة الصوتية الدلالية عددا من التمظهرات التشاكلية او الموازاتية))[٦] فعن طريق كشف التمظهرات للقوافي سنكشف عن ابرز العلاقات بين القوافي وما حولها في اجزاء النص الغزلي الموصلي .

---

(١) القافية دراسة صوتية جديدة ، حازم كمال الدين ، ٢٦
(٢)المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر ، ٣٤٧
(٣) المصدر نفسه ، ٣٤٨
(٤) موسيقى الشعر ، ٢٧٣
(٥) ينظر : القافية ودورها في التوجيه الشعري ، د. هادي الحمداني، مجلة الاقلام – بغداد ، ع٧ ، ١٩٦٨ ، ٢٩
(٦) الشكل الموسيقي في شعر حسيب الشيخ جعفر ، مشتاق فالح عبيد ، رسالة ماجستير ، جامعة البصرة ، ١٩٩٤ ، ٦٤ / وينظر : جماليات التشكيل الايقاعي في شعر السياب ، ١٠٠

القوافي من حيث الإطلاق و التقييد :

تنقسم القافية من حيث حرف الروي على قسمين مطلقة و مقيدة ، ((فإذا كان الروي متحرك تسمى القافية مطلقة ، إذا كان الروي ساكن سميت القافية مقيدة و قد يعمم الحكم على القافية كلها فيقال قافية مطلقة او قافية مقيدة))(١) و قد كانت نسبة شيوع القوافي المقيدة في الشعر العربي القديم ١٠% وهي في شعر الجاهليين أقل منها في شعر العباسيين بسبب انتشار الغناء في العصر العباسي وسهولة القوافي المقيدة على الملحن قياساً على القوافي المطلقة (٢).اما في الشعر الحديث فقد مال الشعراء بشكل عام الى التسكين ((و لئن كان تسكين القوافي قد افاد الشعراء من التخلص في الضرورات النحوية التي يستدعيها إثبات الحركة فإنَّ في الوقت نفسه قد أثر في موسيقى القصيدة الجديدة فأفقدها التنويع وجعل في القصيدة رتابة وميزها بنوع من الوقف الحاد وجعل القافية نهاية للسطر الشعري))(٣) لكن هذا الامر لم يطل كثيرا اذ أنَّ الشعراء سرعان ما تنبهوا الى رتابة القافية الساكنة فلونوا قوافيهم بالحركة والسكون و أفادوا من ذلك في القصائد التي تحمل تعدد الاصوات وتنوع الاجواء(٤) .فأصبحت القافية عبارة عن ((توقيعات نفسية يلجأ اليها الشاعر حين تستوفي الشحنة النفسية قدرتها على افراغ ما تموج به نفسه في صورة شعرية تتأزر مع ما قبلها و ما بعدها ضمن علاقة متفاعلة تكوّن مجموعة من الصور بحيث تصبح كل صورة غاية في ذاتها من خلال تحديدها لمدلول الدفقة الشعرية العبر عنها في نهاية كل سطر ضمن اطار تكامل الصور))(٥)

يقول محمد جلال الصائغ(٦):

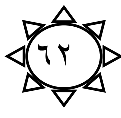
لها شفة من تراث الخرس　　　وقلب بنبض الهوى قد نبس

وعينان لو مرتا بالخريف　　　رأيت اخضرار الربيع انبجس

وصدر أحس بأنَّ السماء　　　حبته بحبٍ جموح الفرس

لقد نجح شعراء الموصل في الافادة من القوافي المقيدة وذلك لخلق شعرية النصوص ، فالقافية المقيدة هنا قد شكلت عند الشاعر وقفة نفسية قبل ان تكون وقفة ايقاعية ، فالقافية المقيدة الساكنة و الامتدادات الصوتية في النص الشعري بالضافة الى حرف الروي (السين) و هو من حروف التفشي ؛ كل ذلك ساهم في تعزيز شعرية النص الغزلي فالقافية جاءت ملائمة للحزن

(١) البناء العروضي للقصيدة العربية ، محمد حماسة عبد اللطيف ، ٢١٦
(٢) ينظر: فن التقطيع الشعري و القافية ، ٢١٧ / موسيقى الشعر ، ٢٦٠
(٣)الشعر الحر في العراق ، ١٤٨
(٤) ينظر : جماليات التشكيل الايقاعي في شعر السياب، ١١٤/ ينظر: الشعر الحر في العراق ، ١٤٨
(٥) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، عبد القادر فيدوح ، ٤٧٢
(٦) متسع لحب اخر ، ٢٧



الشاعر الداخلي الذي نجم عن بعد المحبوبة و النزعة الغزلية مما جعل من القافية نافذة للتنفس . وقد تعاضدت الكلمات الاخيرة في الابيات الشعرية لتكون بأشبه ما يكون بالسلسلة المترابطة (نبس / انبجس / الفرس) كل الكلمات تدل على شيء من الحرية التي تبدأ بالحركة البسيطة ثم الظهور ثم الحرية المطلقة .

يقول عبد المنعم الامير [١]:

وحدي

وحلم في سكون الليل

يستجدي اتصالك

متمزقا

ارجو انشغال النت

او اخشى انشغالك

او ياترى

اخشى جنوني حين يرتكب انفعالك

لقد استخدم الشاعر هنا القوافي المقيدة (اتصالك / انشغالك / انفعالك) مستفيدا من حروف المد التي تسبقها لإعطاء النص المزيد من الاطالة والتدفق الموسيقي . هذا الاستخدام الخاص للقوافي يؤشر بوضوح الى صراع الشاعر مع هاجس الفراق و الاحساس بالفقد من جهة ، ومن جهة اخرى توضح التعلق بخيوط الامل و هو لقاء الحبيبة مما يخلق حالة من التضاد داخل النص. ومن هنا فقد أضافت القافية المقيدة ايحاء غزلياً ممزوجاً بالفقد و الامل وقد اثارت حول هذا الايحاء الغزلي بنية الترجي و الخوف في النص المدعوم باستخدام ألفاظ حضارية جديدة على الشعر (النت) وهي شبكة الانترنيت وهذه الاستخدامات الخاصة للألفاظ واقترانها مع القافية المقيدة ولَّدَ في النص بنية موسيقية خاصة من خلال وجود ألف التأسيس ((وهو حرف الف يفصل بينه وبين الروي حرف))[٢] هذا التأسيس هو حرف مد وجد لخلق نوع من الشعرية داخل النص عن طريق وجوده في القافية المقيدة.

يقول د. جاسم محمد جاسم [٣]:

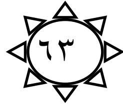
إن كان غيري يرائي في محبته　　　　انا أُحِبُ بشكل جد مختلفِ

---

(١) ما سقط سهوا من ذاكرة الحلم ، ٨

(٢)موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ١٧٦

(٣) خريف لا يؤمن بالاصفرار ، ٩٩



أرنو لخاطرِكِ المجروح يفزعني ان يجفل اللؤلؤ المكنون في الصدفِ
لا تعذلي عاشقاً يبكي بداخله و أن تمارى بهذا المظهر الترفِ
بي حرفة النورس المطعون اكتمها عمن احب ودمعي في الجفون خفي

لعل اول ما يلاحظ على هذا النص أنّ الشاعر يعتمد فيه على قافية مطلقة ، ويطغى عليه اسلوب القافية المكسورة الروي و التي تسمى (حركة المجرى)[1] وهذا المجرى يتناسب مع الموضوع الغزلي الذي يطرقه الشاعر في تغزله بالمدينة و يتناسب ايضا مع وزن القصيدة (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) بحر البسيط فتناسب مع طول نفس الشاعر الشعري . عن طريق المواءمة الفعالة الحية بين ايقاع القصيدة و ايقاع التجربة الشعرية .

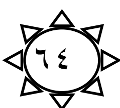
يقول سيف الدين جميل[2] :

تعالي ..
لم يعد في الصبر ما يكفي
فأنتظر
جميع مراكبي غرقت
واشرعتي طوتها الريح
في زمن به لا ينفع الحذر..

إنَّ قالب القافية المطلقة نجده في نص غزلي حزين يحمل لوعة جارفة تفتت ذات الشاعر. فيرى صبره ينفذ و يريد ان يرى المحبوبة و يتنعم بالحب و الدفء في زمن مليء بالأدغال و لا ينفع معه الحذر مما يفجر في داخل الشاعر نزعة شعرية حزينة . فالقافية ((وسيلة مضمونة لتوليد المعنى فالحق أنَّ القافية و المعنى يتفاعلان في ذهن الشاعر يتجاذبان و يدور كل منها حول الاخر دون أن تختلط خطواتها أبداً و دون أن يتصادما و يجب أن يسير تداعي الاصوات و تداعي المعاني جنبا الى جنب))[3] فالتجربة الشعرية هي التي تفرز ذلك التفاعل في نفس الشاعر فينبثق شيء من الانسجام بين تداعي الاصوات و تداعي المعاني

---

(١) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ١٨٢
(٢) بذور الاسئلة ، ٣٨
(٣) مسائل فلسفة الفن المعاصر ، جان ماري جويو ، ترجمة سامي الدوروبي ، ٢١٨



الايقاع الداخلي:

عند الحديث عن الموسيقى الشعر فأن التصوير الذي يتكون في اذان ينصرف اولاً الى الوزن والقافية والواقع ان الايقاع الداخلي لا شان له بالوزن و القافية . وأن استخدام كلمة (داخلي) لا ترد هنا لبيان الموقع دائماً لتميزه عن عنصر الايقاع الخارجي (الوزن و القافية) حيث يصبح كل عنصر غير الوزن و القافية من الايقاع الداخلي .

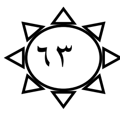
و الايقاع الداخلي كما يصوره الباحثون : ((هو النغم الذي يجمع بين الالفاظ و الصور وبين وقع الكلام و الحالة النفسية للشاعر. وأنَّهُ مزاوجة تامة بين المعنى و الشكل و بين الشاعر و المتلقي))[١]. بيد أن هذا التحديد يجعل من الايقاع الداخلي عنصرا غير ملموس ويصعب تحديده او الاتفاق عليه ، وما يتفق عليه هو جانب النبر و التنغيم و التكرار وهو يرتبط بأليات انتاج اللغة في المجتمع من حيث الثبات و التغير . أي أنَّه يعود لما تعارف عليه جماعة بشرية بعينها. [٢]

يقول أبو حيان التوحيدي: ((أما بلاغة الشعر فأن يكون نحوه مقبولاً، و المعنى من كل ناحية مكشوفاً ، و اللفظ من الغريب بريئاً ، و الكناية لطيفة ، و التصريح احتجاجاً، و المؤاخاة موجودة والمواءمة ظاهرة))[٣]إنَّ ما أراده التوحيدي لم يكن الشعر السطحي أو أنَّه يفضل الكلام الواضح الى درجة الإسفاف بل إنَّه اراد أن تكون رسالة الشعر واضحة تبتعد كل البعد عن الغلو و الغموض وذلك في حسن توظيف اللغة ((حيث أنَّ اللغة وحدة واحدة و مايمنحها تميزها في الشعر جملة التكامل وحسن الاختيارات للوحدات المكونة بتراكبها وتناقضها و خصوصيتها احياناً في التنوع والانتقاء تعطي وحدة واحدة خاصة وتكسب هذه الاجزاء و التراكيب رونقاً روحياً عبر التجربة النفسية الانسانية للمبدع في ظل ايقاع داخلي وخارجي))[٤]

فحينما قررت القصيدة العربية تحطيم الهندسة العروضية التي كانت تقوم عليها القصيدة التقليدية لم تفكر مطلقاً في تحطيم الجسر الممتد بين الموسيقى و الشعر ، بل على العكس من ذلك فهي غدت في تمتين هذه الصلة فحاولت استثمار الطاقات الايقاعية الخفية التي يتيحها الشعر فقد انصب اهتمامها على ايقاع الجملة و علائق الصوت و المعاني و الصور وطاقة الكلام الايحائية و الذيول التي تجرها الإيحاءات ورائها من الاصداء المتلونة دون أن تتعارض مع الايقاع القديم أو تلغيه.[٥]

---

(١)الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، عبد الحميد جيدة،٣٥٤
(٢) ينظر : قصيدة النثر و تحولات الشعرية العربية الحديثة ، محمود الضبع ، ٢٣٩
(٣)الامتاع و المؤانسة ، ابو حيان التوحيدي ، ٢٤٦
(٤) البنيه الايقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر ، معاذ حمد عبد الهادي ، رسالة ماجستير ، جامعة غزة / كلية الاداب / قسم اللغة العربية / اشراف د. عبد الخالق العف ، ٢٠٠٦ ، ١٣٧
(٥)ينظر : البنية الايقاعية في شعر فدوى طوقان، رسالة ماجستير ، مسعود وقاد ،جامعة ورقلة /كلية الاداب / قسم اللغة العربية ، اشراف د. عبد القادر دامخي ، ٢٠٠٤ ، ٩٤



فالإيقاع الداخلي تولد عن النضج الذي عرفته القصيدة الحديثة اضافة الى التعضيد الذي اكتنف تجربة الشاعر النفسية والانسانية و الايقاع الداخلي يختلف عن الايقاع الخارجي في كونه لا يرتكز ارتكازاً اساسياً على الصوت و إن كان لا يلغيه بقدر ما يسعى الى تخصيبه وبعث الروح فيه بأن يجعله عنصراً متفاعلاً مع بقية العناصر الاساسية للنص حين يُداخلُ بينه وبين اللغة و الصورة و الرموز و الاساطير و البناء العام .

إيقاع التكرار :

التكرار في مفهومه اللغوي هو الاعادة ، يقول ابن منظور ((كرر الشيء اعاده مرة بعد مرة اخرى و كررت الحديث إذا رددته عليه.))[١]

ولعل أقدم من تنبه الى اسلوب التكرار وتنوع صيغه وتعدد مراميه هو الجاحظ حين قال: ((إنَّه ليس فيه حدٌّ ينتهي إليه و لا يؤتى على وصفِهِ))[٢] اما التكرار فهي في المفهوم البلاغي العربي القديم فهو يعني ((أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده . وهذا من شرطهِ اتفاق المعنى الاول و الثاني . فإن كان متحد الالفاظ و المعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الامر وتقريره في النفس وكذلك اذا كان المعنى متحداً . و إن كان اللفظانِ متفقين و المعنى مختلف فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين.))[٣] للتكرار قدرة موسيقية على سد الثغرات الموسيقية في كثيرٍ من الأحيان، في محاولة من الشاعر للسيطرة على النغمة الإيقاعية، فيستقطب النسيج تكرار أحد العن اصر ليستقيم الإيقاع في القصيدة.

وينظر ياكوبسن الى الايقاع على أنَّه عنصر مولد للوظيفة الشعرية ((من خلال التكرير المنتظم لوحدات متساوية نتجت عن زمن السلسلة المنطوقة تجربة مشابهة لتجربة الزمن الموسيقي))[٤] حيث أن التكرار يجعل البنية الصوتية للقصيدة وحدة ملتحمة مع الدلالة بطريقة لا تغدو معها استخدامات الاصوات و التراكيب ذات هدف توصيلي بين المرسل و المتلقي فحسب بل تصبح مهمة اللغة الشعرية بث ايحاءات دلالية تتكاثف و تشع حول المعنى المعجمي[٥] . فالقصيدة كما يقول بو فاليري ((حيرة ممتدة بين الصوت و المعنى))[٦]

---

(١) لسان العرب ، مادة (كرر)
(٢) البيان والتبيين ، ١/ ١٠٥
(٣) معجم المصطلحات البلاغية ، د. احمد مطلوب ، ٢٨٧
(٤) الشعر العربي الحديث ، محمد بنيس ، ١٨٩/١
(٥) ينظر : جماليات التشكيل الايقاعي في شعر السياب ، ١٥٢
(٦)المصدر نفسه ، ١٥٣ / نقلا عن الشعر الحديث في البصرة ، ١٥٢

اولاً : تكرار الأصوات و الحروف :

إنَّ الكلمات المكتوبة فعل إنساني تعبر عن أصواتٍ لغوية لموقف معين، فهي تبرز عند النطق أنها ذات جوانب متعددة، ولها خصائص متباينة، وهنا ((الإيقاع في الكلام كما في غيره من الأنشطة الإنسانية ناشئ عن التكرار المنتظم، لنوعٍ ما من الحركات تكرا را محدًثا توقعا باستمرار اطراد وقوعه))(١) وما الحرف إلا صوتٌ عند النطق به، وما الأصوات عند الإنسان إلا نتيجة الحركة المنتظمة ، وما الكلمات إلا أصواتٌ، تتكون من حروف ينطقها الإنسان ، تتفق وتتباعد في مخارجها، مع تقارب بعض صفاتها وخصائصها الصوتية.(٢)

((إنَّ الحرف المجرد لا يعبر عن شيء وليس له قيمة موسيقية بمفردة و إنما يكتسب خصائصه الايقاعية نتيجة ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية و قد تتغير قيمته الصوتية تبعاً لاختلاف موقعه من كلمة الى اخرى)) (٣).

((فالحروف أساس النسيج اللغوي ، ومنها تُصاغ الكلمات ومن الكلمات الجمل ، ومن الجمل ينتج البيت الشعري ، ولأن الشعر ليس كالكلام العادي يأخذ السياق منحنيات مبتكرة ، فتكون العبارات مكثفة متناسقة ، وتكون الكلمات منتقاة بعناية ، والحروف متناغمة)).(٤)

وأهم ما يميز الخطاب الشعري هو الإيقاع الذي يحمل الدلالة المنبعثة من هذه الأصوات .

يقول عبد المنعم الامير(٥) :

الحب يسجرني

لكن اكممه

وادمع القلب في روحي تتمتمه

أقول : أهجره

أنسى تعسفه

أقسو عليه أو أُخصِمُه

وحين فاض المدى ضوعاً

وبللني

طار قلبي الى خدّيه يلثِمه

---

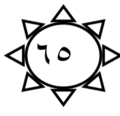
(١) مبادئ علم الأصوات العام، ديفيد ابر كرومبي، ترجمة وتعليق محمد فتيح، ١٤٦

(٢) ينظر : فقه اللغة مفهومه (موضوعاته قضاياه)، محمد بن إبراهيم الحمد ، ١٠٩ - ١١٤

(٣) تشكيل البنية الايقاعية في الشعر الفلسطيني ، د. عبد الخالق العف ، ٢١٩

(٤) البنية الايقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ١٣٨

(٥) ما سقط سهوا من ذاكرة الحلم ، ١٦



فحرف الهاء قد تكرر في هذه القصيدة أكثر من ثلاثين مرة في القصيدة وهذا التكرار قد شكل ظاهرة بارزة في القصيدة من خلال اللغة الحوارية التي يوجدها الشاعر مع نفسه وحديثاً عن حال الحبيب الغائب .وقد جاء هذا التكرار في خدمة الدلالة الموحية بالتجربة النفسية الشعورية للشاعر، فالتكرار قد منح القصيدة مدى صوتياً أبعد ، مما وسّم للنص بإيقاعٍ متجاوب شكّله الصوت في الكلمات . واستخدام الشاعر لهذ الصوت اعطى ايحاءاً للمتلقي بمدى الحسرة والترقب في نفس الشاعر.

يقول عمر عناز[(١)]:

فكرة أن نلون انكسارات الافق بانفعالاتنا الجميلة

ساعة نختصم بلا سبب

فكرةٌ أن نلون قاموس المساء

باحتساب القناديل المعلقة في سقف غر...بتنا الكبيرة

نجد في هذه المقطوعة من قصيدة نثرية لعمر عناز تكراره لصوت السين سبع مرات ؛ إنَّ هذا الصوت الصفيري المتكرر إنّما هو ترديد لا شعوري يؤدي وضيفة صوتية ليخدم بصفته المهموسة الحالة النفسية للشاعر عن طريق تكرار الصوت تكراراً حراً في الاسطر الشعرية . ودلالات الصوت تختلف باختلاف ورود الصوت في الومضات التي يقدمها الشاعر ، أي أنَّ الدلالة ليست واحدة . مما يوفر درجة عالية من التناغم الايقاعي الداخلي بفعل تكرار الصوت الواحد مرات عديدة . ((فاذا ما تكرر صوت الحرف كان كأنَّه نقرة تتبع اخرى على وتر واحد فيتميز الرنين ويقوى باعث الايقاظ والتأثير و قُل ضعف ذلك اذا تكرر حرفان))[(٢)]

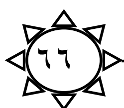
يقول د. جاسم محمد جاسم [(٣)]:

أهوى وشوك الرجا ينمو على شفتي	**فلا الرجا منتهٍ و لا الهوى فاني**
ألقاك نيسانُ وردٍ ملء اوردتي	**وانت كانون ثلجٍ رغم نيسان**
يا مرأةً لم يقاوم سحرها رجل	**يا لوحةً لم تمرَّ في بال فنان**

يقول محمد جلا الصائغ [(٤)]:

أدعوك يا عيد عيداً طبت من عيدِ	**تدني إليَّ الهوى غضَّ العناقيدِ**
يا عيد كم جئتني من قبل متشحاً	**بين المواجع في اثوابك السودِ**

(١) خجلا يتعرق البرتقال ، ٩٩
(٢)ينظر : البناء الصوتي في القرآن الكريم ، ٩١
(٣) سماء لا تعنون غيمها ، ٨٨
(٤) متسع لحب اخر ، ٢٣



كفكف دموعك يا عيدي فقد قدمت   انثايَ ترفل في زيّ الاناشيدِ

لقد تكرر في المقطوعتين السابقتين حروف المد ، و المد في الحروف – كما نعلم – يعطي الحروف صفة القوة . وحوف المد الثلاثة (أ / و / ي) هي حروف مجهورة ، يرى الجرجاني((أنّ المد يُعد بمنزلة حرفٍ متحرك و المد نَفَسٌ يمتد بعد مضي نَفَس الحرف)) [١] . وإنَّما سميت حروف المد باللين لأنّها لانت مخارجها و اتسعت و اوسعهن خروجاً الاف ثم الياء ثم الواو واذا اشبعت الحركات التي هي ابعاضٌ لحروف نشأت منها حروف اللين [٢].وممّا لا شكَّ فيه أن هذه الأبيات كلَّها قد توفرت على درجة عالية من التناغم الإيقاعي بفعل تكرار اصوات المد مرات عديدة، ((فإذا ما تكرر صوت الحرف كان كأنه نقرة تتبع أخرى على وتر واحد، فيتميز الرنين، ويقوى باعث الإيقاظ والتأثير، وقُلْ ضِعف ذلك إذا تكرر حرفان))[٣]، فإنَّ حروف المد ((تكسب المقطع اذا شاعت فيه نوعاً من البطء الموسيقي او ما يمكن أن نسميه بالتراخي الموسيقي))[٤] وهذا ما يمكننا من القول بأن اصوات المد و اللين عنصر هام في التشكيل الايقاعي الذي يتحد بأشياء كثيرة منها ((النغمة المميزة لكل صوت من الاصوات وغِنى الصوت بالنغمات الثانوية و الاحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت))[٥] إنَّ الصفة المميزة لحروف المد هي سعة مخارجها ، مما يعني خروج الصوت قوياً من الصدر فيعبر عن حالات الانفعال النفسي الداخلي . وهذا ما يعزز الدلالة العامة ويعلي من شأنها في ظل ايقاعاتٍ تمتاز بالامتدادات المعبرة عن الشوق و الالم التي اراد أن يصفها الشاعر.

يقول د. وليد الصراف[٦] :

ياشعرها يا ظلام الليل يغمرني   ظلام ليل قديم فيه لم أكن

يا عطرها يادمي يجري ولاأحد   في الناس يدري بما يجري فيدركني

يا كفّها.. يا دخول الخفّ متّئدا   في رجلها.. ياخروج الروح من بدني

ياذكر بسمتها يابحر لاجبل   في السهد من موجه المجنون يعصمني

يا ملتقى شفتيها حين تبسم يا   جسرا الى الموت قبل الموت يأخذني

ياألسن النار نادتني لادخلها   فاجتزت نهرين من خمر ومن لبن

ياثوبها ضاق ممّا بات يكتمه   فراح عن بعض ما يدري يحدثني

---

(١) نظرية اللغة و الجمال في النقد العربية ، د. تامر سلوم ، ١٩
(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ٢٠
(٣) البناء الصوتي في البيان القرآني: ٩١.
(٤) دير الملاك ، ٣٠٧
(٥) من اسرار الايقاع في الشعر العربي ، ٢٣
(٦) قصيدة مرآة لامرأة عراقية ، من ارشيف الشاعر د. وليد الصراف

يستخدم الشاعر في هذه القصيدة حرف النداء (يا) على طول القصيدة المكونة من تسعٍ وعشرين بيتاً يستخدم حرف النداء ثلاث عشرة مرة . و هذا التكرار للحرف إنما جاء للتغزل و الاستعذاب ، لان النُّقَّاد القدماء أجازوا للشَّاعر تكرار الكلام إذا أفاد معنى التشوق و الاستعذاب؛ لأنَّه يعطي النَّص جمالا من خلال التَّلذذ بذكر الاسم المكرر، هذا التلذذ ما هو إلا شعور خفي يكشف عن سيطرة العنصر المكرر على نفسية الشاعر فلا يجد لنفسه طريقة للتحول عنه سوى تكراره بين الحين والأخر [1]، و الشاعر هنا لم يكرر اسماً بل كرر حرفاً و هذا الحرف دل المتلقي على المحبوب .

ثانياً : تكرار الالفاظ :

أ: التكرار الجناسي : يقوم الجناس على التكرار الصوتي ، فهو نوع من انواعه التفت اليه القدماء و اولوه عنايتهم تنظيرا و تطبيقا ، بل أنّ منهم من أدخله تحت راية التكرار و عدَّه لوناً من الوانه[2] . و الجناس يكون على مستوى الكلمات ((إحدى السمات الاسلوبية التي يستثمرها شعراءنا المعاصرون في صبغ لغة الشعر بطابع الكثافة و الاقتصاد ، ذلك في أن الالفاظ المتجانسة تتعالق وفق علاقة مجازية مرسلة))[3]وتحقق هذه الألفاظ سلسلة محكمة لها رنينها الايقاعي المتميز ، و حقيقة هذا الاحكام كما يقول ابن الاثير في أنَّ ((أن يكون اللفظ واحد و المعنى مختلف))[4] ويحقق الجناس في بنية النص الشعري مفارقة و توتر و تناسباً و تجانساً في الصيغة اللفظية كما يقول الازهر الزناد : ((يقوم الجناس على المفارقة بين وجهي العلامة اللغوية ، فالأصل فيه أن يطابق الدال المدلول لكن الجناس يشوش ذلك التطابق فيفتق تلك اللحمة ويخيل بوحدة صوتية بين ألفاظ متباعدة في الخطاب و لكنَّها تخفي اختلافا في الدلالة))[5] يقول عبد المنعم الامير[6] :

بي ظمأ الدنا .....

فتصب في كأسي دلالك

أنا لست احلم أن انالك

لكن حلمت بأن انا لك

إن ذوق الشاعر الجميل ظهر في مجانسته بين لفظة (أنالك) أي احصل عليك و أخذك و بين لفظة (أنا لك) والتي يرمي بها ايهاب نفسه للمحبوبة وهذه المجانسة التامة من خلال التماثل

---

(١) ينظر : العمدة ، ٧٤/٢

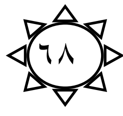
(٢) ينظر : بناء الاسلوب في شعر الحداثة ، محمد عبد المطلب ، ١١٣

(٣) حركة الايقاع في الشعر العربي المعاصر ، حسن الغرفي ، ٤٦

(٤) المثل السائر في ادب الكاتب و الشاعر ، ١ /٢٣٩

(٥) دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة ، الازهر الزناد ، ١٥٦

(٦) ما سقط سهوا من ذاكرة الحلم ، ٩



في الحروف و هيئاتها وايقاعها يمنح البنية الداخلية للنص جرساً موسيقياً متجانساً متناغماً جميلاً. فهو يحاول أن يسخر الجرس الموسيقي الذي تمنحه المجانسة التامة بين المفردتين لعطي السياق معنيين مختلفين ففي المرة الاولى اراد الشاعر من خلال السياق ان يثبت الواقع و في الثانية اثبات الحلم.

يقول د. جاسم محمد جاسم (١):

لكن سأغلقه إغلاق آملةٍ أن تعرف الحب يوما ثم تعترف

فيبدو الجناس واضحٌ بين (تعرف/ تعترف) التي تتشابه في فونيماتها عدا زيادة تاء في الثانية . إذ أنَّ هاتين الكلمتين تأتيان لتعمقا تقابلاً دلالياً إذ تعملان بتقابلهما الدلالي على الرغم من تماثلهما الصوتي على ايصال المعنى الذي يبغيه الشاعر ويطمح له و هو الاعتراف بالحب عن طريق المعرفة السابقة . فالزيادة في المبنى قابله زيادة في المعنى . فالمعرفة قادت الى قناعة و اعتراف بالحب و هو ما طمح اليه الشاعر . فدلالة الالفاظ قد تآزرت مع مكونات النص الاخرى مما يجعل الكلمة والمعنى وجهين متسقين في تموج موسيقي رائع يشغل المتلقي ويثير اعجابه.

يقول محمد جلال الصائغ (٢):

أنا ادم العشق

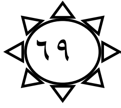
لا قبل قبلي

ولا بعد بعدي

يجانس الشاعر جناساً ناقصاً بين (قبل/ قبلي/ بعد / بعدي) ويبدو أنّ الشاعر كان موفقاً في اختياره للألفاظ في هذا الجناس الموحي و المؤثر الفعال فهو يجمع بين اللفظ و اضافة اللفظ الى نفسه مما يعطي النص بعداً أكثرَ تميزاً من خلال اخضاع الاستخدامات المألوفة للغة و مفرداتها ، و هذا الجناس هو جناس غير تام او ما يسمى بالجناس الناقص ، فهذا النوع من الجناس قد حقق تراكماً صوتياً وظّفه الشاعر إيقاعياً أُثّر تأثيراً مباشرا على الدلالة وعلى المتلقي فصنع لنفسه لغة خاصة على نحوٍ غيرَ مألوف .

فالألفاظ لها دور هام في التعبير اللغوي ،((وهى قابلة للمزاوجة والمقابلة والتكرار والاشتقاق والترادف ، وكل هذه الأمور وثيقة الصلة بموسيقى اللفظ ، ويعد الجناس من أكثر الألوان البديعة موسيقية ، وهى تنبع من ترديد الأصوات المتماثلة ، مما يقوى رنين اللفظ والجرس الموسيقي))(٣)

(١) سماء لا تعنون غيمها ، ٧٣
(٢) متسع لحب اخر ، ١٠١
(٣) تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني ، عبد الخالق العف ، ٢٦٦



وهذه الدلالات للبنى التركيبية النحوية والصرفية والمعجمية والدلالية ، التي توحي بها اللغة تعطي المتلقي دلالات تركيبية إثرائية للنص الشعري ، وتُلزم بإجراء التفكيك والتركيب لهذه البنى والوحدات ، فالوحدات الصغرى يمكن تركيبها لتمضي صوب وحدات دلالية أكبر ، فيما يمكن للوحدات الكبرى أن يتم تفكيكها إلى وحدات أصغر ضمن سياق النص الشعري وفي خدمته ، وهذا يكسو اللفظة عدة أثواب سحرية ، فهي أصغر الوحدات التركيبية ذات المعنى المستقل. [١]

ب : تكرار كلمة في البداية : و يسمى أيضا بالتكرار الاستهلالي ((وهو أن تتكرر اللفظة او العبارة في بداية السطر الشعري بشكل متتابع و غير متتابع))[٢] ويتم هذا التكرار ((بظهور حالة لغوية لفظاً أو صوتاً أو تركيباً أو حتى معنىً))[٣] ويعد هذا النوع من اكثر أنواع التكرار شيوعاً وهو ليس بجديدٍ في الشعر العربي فقد عرفه الجاهليون وكثر في الشعر العذري بصورة مفرطة.[٤] ، إنَّ الشاعر لا يلجأ الى هذا النوع من التكرار لأداء المدلول الحرفي للكلمة أو الدال المكرر بل أنَّه يحاول أن ينمي هذا المدلول لغرض ايضاح الاثر الشعوري و اللاشعوري اللذان يتصارعان في ذات الشاعر مما يجعل من التكرار كاشفا عن ذات الشاعر و موضحاً لتجربته الشعورية و مضيئاً للجوانب المظلمة أو المخفية داخله.[٥]

يقول سيف الدين جميل [٦]:

حبيبي ... كيف لم تأثم ؟

حبيبي ... كيف لا أندم ؟

حبيبي... كيف أقطع تائباً كفي

و لا ينساب هذا الدم ؟

يتضح أنّ التكرار قد خلف جملة من التداعيات اللاشعورية المتنامية على مستوى الرغبة الحسية السؤالية المضطرمة و كأنّ هذا التكرار يثير تداعياً لا شعورياً بالرغبة العارمة بالإجابة الناتجة عن الالم . فالشاعر هنا يطارد ندمه و ألمه عن طريق مجموعة من التساؤلات التي لا يجد

---

(١) ينظر : البنية الايقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ١٤٩ ـ ١٥٠

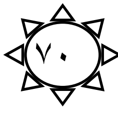
(٢) البنية الايقاعية في الشعر الجزائري المعاصر ، صبيرة قاسي ، اطروحة دكتوراه ، اشراف د. احمد حيدوش ، جامعة فرحات عباس ، كلية الاداب قسم اللغة العربية ، ٢٠١١ ، ٢٣١

(٣) جماليات التشكيل الايقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي ، مسعود وقاد ، اطروحة دكتوراه ، اشراف أ.د عبد القادر دامخي و أ.د بوشوشة بوجمعة ، جامعة الحاج لخضر باتنة ،كلية الاداب قسم اللغة العربية ، ٢٠١١ ، ٢٦٨

(٤) ينظر : جماليات التشكيل الايقاعي في شعر السياب ، ١٨١

(٥) ينظر :المصدر نفسه ، ١٨٢

(٦) بذور الاسئلة ، ٤٦



لها جوابا. فالتكرار ليس مجرد حلية صناعية خارجية أو دليل على عجز أو قصور في التعبير بل أن الشاعر قد حقق و ضيفة ابداعية .

يقول د. جاسم محمد جاسم [١]:

كانت اذا أرسلت للريح اسمها نثرته فوق الارض فصل حصاد

كانت نقاءً لم تلده طبيعة كانت جمالاً غامض الابعاد

فالشاعر هنا يستخدم اسلوب التكرار عن طريق تكرار الفعل الماضي الناقص (كانت) فقد اصبحت اللفظة بؤرة ينبثق عنها المعنى في كل مرة ثم تتضافر المعاني لإنتاج الصورة الكلية التي اراد الشاعر رسمها . فالتكرار هنا قد قام بوظيفة ايقاعية متمثلة في اعادة الصورة السمعية للكلمة من جهة وبوظيفة بنائية من جهة اخرى.

يقول عمر عناز [٢] :

فكرةٌ ان نرمم انكسارات الافق بانفعالاتنا الجميلة

ساعة نختصم بلا سبب

فكرةٌ أن نلون قاموس المساء

باحتساب القناديل المعلقة في سقف غر...بتنا الكبيرة

فكرةٌ

إنَّ عملية اختيار الالفاظ تخضع لمؤشرات استبداليه جمالية بها تبرز اللفظة المنتقاة لكي تتشارك في المحور السياقي من خلال علاقة التجاور الترابطية[٣] . فالشاعر يكرر لفظة (فكرة) في بداية السطر الشعري فاللفظة اصبحت غاية و وسيلة اثناء عملية انتاج القصيدة في وسيلة للوصول الى الدلالة و غاية لأهميتها في كونها تحمل اللغة الشعرية المكثفة .

يقول د. جاسم خلف الياس[٤] :

إتقدي

في ندف من الشوق .... ودعيني أخول انعتاق المنافي

إتقدي

ودثريني بشراشف رضاكِ

قبل أن يندلق النغم

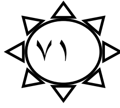
---

(١)سماء لا تعنون غيمها ، ٧٤

(٢) خجلا يتعرق البرتقال ، ٩٩

(٣) ينظر : بناء الاسلوب في شعر الحداثة ، د. مجد عبد المطلب ، ١٣٨

(٤) اسمك الندى و اكنيك البهاء ، ٣٢



إتقدي

انعتاقاً يقايض الخطى ... بامتصاص المباهج

إتقدي

واغريني بالشجر النائم .... في ملكوت العواطف

يكرر الشاعر لفظة (إتقدي) في عموم القصيدة من غير تراكم اذ أنَّه يكررها في بداية الفقرات الشعرية في عموم القصيدة محققاً نوعاً من التعاقب الذي لا يقل أثره الجمالي عن تراكم اصوات متشابهة ، فالقصيدة في عمومها تدور حول موضوع غزلي فيه نوع من الاثارة لذلك عندما يكرر الشاعر اللفظة إنَّما يدل على إثارة المحبوبة وجعلها شعلة متوقدة عاطفياً.

جـ : تكرار كلمة في النهاية : يسمى هذا النمط بتكرار النهاية ((لأن الكلمة المكررة تقع في نهاية الاسطر الشعرية بشكل متتابع و غير متتابع))[١] و يعد هذا الضرب من التكرار ((شبيهاً الى حد كبير بالتكرار الاستهلالي غير أنَّ دوره التأثيري يتمركز في نهاية القصيدة))[٢] غير أنَّ العروض العربي قد سمى تكرار الكلمة في نهاية البيت بالإيطاء ((وهو اعادة كلمة الروي بلفظها و معناها قبل مرور سبعة ابيات على استخدامها))[٣] لكن تكرار الكلمات الذي نحن بصدده هو تكرار جناسي فهو تكرار لفظ دون معنى .

يقول د. جاسم محمد جاسم[٤] :

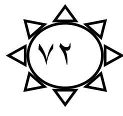
ما بيننا الصوت إني الجرح في طرف   وأنت تضميد جرحٍ ضمَّهُ طرف

يكرر الشاعر لفظة (طرف) في نهاية الصدر والعجز وبنفس الأصوات والحروف وبمعنى مختلف فالأولى نسبة الى نفس الشاعر وبمعنى الى الجرح في نفس الشاعر عن طريق بعد الحبيب عنهُ اما الثانية فالشاعر يستخدم اللفظة بمعناها العام لان اللفظة جاءت بصيغة النكرة مما اعطى امتداداً ايقاعياً ليمكن الشاعر رسم ايقاعه الخاص.

فالكلمات هنا لا تنهض شعرياً بما تدل عليه فحسب اذ أن المسافة بين الدال والمدلول قصيرة فالأسماء تشير الى مسمياتها الحقيقية دون ترميز او تعتيم بيد انها تلتحم في بنية تركيبة وصوتية متصاعدة تكسر الفواصل بين الداخل والخارج وتضع المتلقي في حالة التوتر الجمالي المسنون [٥].

وهكذا فأن الشاعر ينقل المتلقي الى اجواء من الالم والحزن في ظل الغزل عاشها وهو بعيد عن الحبيب ويظهر ذلك جلياً في قوله (ما بيننا الصوت) فهي اشارة الى حالة التوتر عبر

(١) بنية الايقاع في الشعر الجزائري المعاصر ، ٢٣١
(٢) جماليات التشكيل الايقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي ، ٢٧٠
(٣) موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه ، عبد الرضا علي ، ١٨٨
(٤) سماء لا تعنون غيمها ، ٧١
(٥) ينظر : جماليات التشكيل الايقاعي ، ١٨٩ ، نقلا عن الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة ،١١٤



توظيف ايحاءات الالم والحزن في ضل في ظل الغزل . فالشاعر عندما يرمز الى الفراق بأنَّه جرح في طرفه انما هي دلالة رمزية تجاوزت المعنى الاصلي لخلق حزمة من المؤشرات السياقية باثاً هالة تخيلية تتوضح في تكرار اللفظ مرتين في نهاية الصدر ونهاية العجز.

ثالثاً: تكرار العبارة أو الجملة:

إنَّ التكرار في قصيدة الغزل عند شعراء الموصل لا يقف عند حدود اللفظ او الكلمة و إنَّما يتعدى ذلك في احيان كثيرة الى تكرار العبارات . ولا شك في هذا النوع من التكرار ((اذا أُجيدَ استعماله يسهم الى حد بعيد في تغذية الايقاع المتحرك للخطاب الشعري فالعبارة المكررة تكسب النص طاقة إيقاعية أكبر بفعل رقعتها الصوتية))[1] فالنص الشعري ((عبارة عن مجموعة من الجمل، تتفاعل فيها عناصر التعبير من أصواتٍ وألفاظٍ متناسقة التركيب بين أجزاء الجملة الواحدة، وبين الجملة والجمل الأخرى من جانب آخر، تفاعًلا يعمل على إشعاعِ عدد غير محددٍ من الدلالات في العمل الأدبي من مفردات الدلالات اللغوية للألفاظ، ومن الدلالات المعنوية الناشئة عن اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسقٍ معين، ثم من الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغما بعضها مع بعض، ثم من الصور والظلال التي تشعها ا لألفاظ متناسقة في العبارة))[2]

يقول عبد المنعم الامير[3] :

ولكن احبك

حد التوله

حد العبادة

حتى ظننت بأنَّك إني

ولكن احبك

حد التوله

حد التوحد

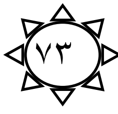
حتى ظننت يا انت أني

---

(١) ينظر : الايقاعية في شعر الجواهري، مقداد محمد شاكر قاسم، اطروحة دكتوراه ، كلية التربية، جامعة صلاح الدين – اربيل، اشراف :د .جليل حسن محمد ١٢٦

(٢) النقد الأدبي أصوله و مناهجه ، سيد قطب ، ٤٩

(٣)تعرت فانشطر الليل ، ٣٠



يكرر الشاعر مجموعة من العبارات (ولكن احبك / حد التوله / حتى ظننت) هذه العبارات إنَّما يوردها الشاعر في قصيدة غزل لتفيد في تمكين المعنى و تقريره في نفس المتلقي وهذه العبارات المكررة إنَّما أحدثت إيقاعاً متميزاً يستلزمه السياق الشعري فهو اشبه بمن يبدأ دورة معينه يستند غليها النص بحيث تصبح مركزاً للثقل التعبيري و محوراً يدور حوله الخطاب الشعري .كما لا يمكننا أن نغفل دور الالفاظ التي اختارها الشاعر على قائمة تكراره الصوتي فهو قد كرر لفظة (ولكن احبك) وهو صورة رمزية حقيقية للحب و الاعتراف به ثم يقول (حد التوله) وهذا هو الحد الذي يسبق الجنون في الحب وهو اعلى درجات المحبة . اما استخدام الشاعر لعبارة (حتى ظننت) فهي عبارة قد غادرت معناها المعجمي الدال على الترجيح الى معنى الحقيقة دون أن يشوب حلول المحبوبة في نفس الشاعر أيةَ شائبة.

يقول سيف الدين جميل[١] :

يامن رأى قمراً .... وفي عينيه قلبي

فليقل لحبيبتي :

أنَّ السماء يتيمة من دون بسمتها

و اجنحة الفراش بدون الوان

و إنَّ الشوك فوق وسادتي

والجمر في دربي

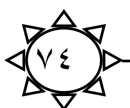
يامن رأى قمراً .... وفي عينيه قلبي

يكرر الشاعر عبارة من دون اي زيادة او نقصان في بداية القصيدة ونهايتها على مسافة متباعدة الواحدة عن الاخرى . و أنّ تكرار الشاعر لهذا السطر الشعري إنَّما هو اعتبار السطر المكرر هو الوحدة المركزية للقصيدة . هذا التكرار قد أعطى دلالات ذات معنى و أنّ الايقاع الناشئ عن هذا التكرار قد قام الشاعر بتوظيفه لخدمة فكرته النامية المتطورة مع توالي اجزاء القصيدة. و إنَّ توالي هذا التكرار قد يعطي انطباعاً للقارئ بأنَّه يدور في حلقة متوازية تبدأ و تنتهي في موقعٍ واحد . فهي الفكرة المركزية الملحة في النص و هي مبتغى الشاعر الذي يبحث عنه.

لقد خرج التِّكرار في شعر الغزل الموصلي ليؤدي وظائف تقليدية وردت عند النقاد القدماء ، و لكن ما يميز هذه الوظائف أنَّ الشاعر الموصلي استطاع أن يمزج هذه الوظائف بدلالات نفسية و إيحائية و إيقاعية ترفع من قيمة شعره الغزلي ، فلم يعد ذلك التِّكرار الذي يؤدي وظيفة بسيطة بل أصبح تكراراً ناضجاً يتطلب من كاتبه براعةً فائقةً في استخدامه ، إضافة إلى ذلك فقد خرج التِّكرار في

---

(١) بذور الاسئلة ، ٤٧



الشعر الحديث عامة و الغزلي الموصلي خاصة ليؤدي وظائف جديدة لم تكن موجودة من قبل كوظيفة التردد و التوسعة و التضييق و الإضاءة. يلعب تكرار الألفاظ دوراً كبيراً في تناغم الجرس الموسيقي الذي يبعث الطرب و التشوق و الاستعذاب، فكثير من النقاد يرون أنَّ التِّكرار أصبح ظاهرةً موسيقيةً و معنويةً في الوقت نفسه ، فالألفاظ تتكرر لتخلق جواً نغمياً ممتعاً يستجلب سمع المتلقي ، إضافة إلى تعبيرها عن أهمية ما تتضمنه هذه الألفاظ من دلالات إيحائية.

و قد شكل التكرار كما يرى النقاد المحدثون ملمحاً اسلوبياً و مرآة تعكس كثافة الشعور في نفس الشاعر، و مصباحاً مضيئًا يقود القارئ الى الكشف عن المعاني التي أرادها الشاعر ، من خلال إضاءة اللفظة أو العبارة ا لمقترنة به و المتغيرة في كل مرة ، إضافةً إلى دوره البارز في إحداث نوع من الإيقاع داخل النص، و يلحق بتكرار العبارة تكرار المقطع و يشترط فيه أن لا يأتي في القصائد التي تقوم على فكر ة عامة واحده ، بل يأتي في القصائد التي تقوم في بنائها على أكثر من فكرة ، فيأتي التِّكرار بمثابة النقطة في ختام دائرة تم معناها ويهيئ لبدء مقطع جديد.

و سنورد جدولاً إحصائياً عن التكرارات الواردة ضمن قصيدة الغزل الموصلية المدروسة على النحو التالي :

ت	نوع التكرار	العدد
١	تكرار الاصوات و الحروف : أ : حروف المد	١٩٠
٢	ب : حروف الصفير (س/ش/ز/ص)	٦٢
٣	ج : صوت الهاء	٤٥
٤	د : صوت الهمزة	٣٠
٥	تكرار الالفاظ : أ : التكرار الجناسي	٢٦
٦	ب : تكرار كلمة في البداية	٢٠
٧	ج : تكرار كلمة في النهاية	١٨
٨	تكرا العبارة و الجملة	١٢

الفصل الثالث

الصورة

- العنونة التصويرية
- الصورة البيانية
- الصورة الحسية

توطئة :

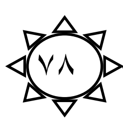
لا يكاد يتصور نص ادبي من غير صورة ادبية او تستساغ قصيدة من دون ان تتماهى في الصورة او تأخذ من اليات التصوير بطرف ، فعدت الصورة من اهم أدوات التشكيل الشعري التي فتن بها علماء اللغة العربية فضلاً عن الشعراء . فصاغتها اللسانيات الحديثة في الاتجاه ذاته، فصورها النقاد بأنها ((جزء من التجربة)) [1].

على الرغم ان مصطلح الصورة لم يكن مصطلحا نقديا واضحا في التراث العربي القديم بقيمته ودلالته في النقد الحديث. الا أنَّ البلاغين والنقاد العرب قد زخرت تصانيفهم بدراسات كان الشعر ركيزتها الاساس وذلك للإفادة من الشعر في تقعيد قواعد البلاغية العربية او تحكيماً بين الشعراء سعيا وراء الصورة المبدعة لتعد فيصلاً بين الشعراء للحكم في الشاعرية . يقول د. جابر عصفور ((الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة ، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية و تأثير))[2]

فالصورة ((تشكيل لغوي لعوالم ذهنية يؤدي الخيال فيها دورا بارزاً يبرز المعنى المصور في الذهن ويشكله تشكيلا بصريا ومرئيا بما تمتلكه اللغة من مقومات لسانية إبداعية تمد الشاعر بروافد نشطه تجعل من السياق الكلامي صورة تولد لحظة يدركها المبدع ويستقبلها المتلقي))[3]

لم يستخدم النقاد العرب القدامى مصطلح(الصورة الفنية، أو الأدبية، أو البلاغية، أو البيانية) في كتاباتهم التي وصلت إلينا، وقد حاول بعض الباحثين المحدثين من العرب- حين بدأ الاهتمام بهذا المصطلح -تتبع جذوره، واستخراج ما يمكن أن يكون من خصائصه في النقد القديم، علَّهم بذلك يقعون على سبق لهؤلاء يسجلونه لهم، فيدركون به قصب السبق على نقاد الغرب الذين اهتموا بهذا المصطلح. فكانت هذه المحاولات بمثابة دراسات تأصيلية ، أثمرت عن آراء متقاربة، أو ما يمكن أن نجعله قراراً مشتركاً ألا وهو أن (الصورة الفنية) كانت((دائماً موضع الاعتبار في الحكم على الشاعر، حتى وإن لم ينص عليها في الدراسات النقدية العربية))[4] وقد حاولوا جاهدين تلمس هذه الجذور من خلال مدلولات عبارات أولئك النقاد وتحديد بدء استخدام كلمة(**الصورة**)أو إحدى مرادفاتها أو مشتقاتها، فوصلوا إلى أن الجاحظ أول من استخدم هذا التعبير بقوله : ((إنما الشعر صناعة و ضرب من النسج و جنس من التصوير))[5] فالشعر عنده من جنس الفنون التصويرية، كالرسم

(١) النقد الادبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، ٤١٠
(٢)الصورة الادبية ، مصطفى ناصف ،١٩٠
(3) الصورة في شعر ابن دانيال الموصلي ،مبلى فتحي احمد ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب \ جامعة الموصل ،اشراف د. شريف بشيـــر احمد.٨
(٤) : الصورة و البناء الشعري ، محمد حسن عبد الله ، ١٧
(٥) : الحيوان ، ١٣٢/٣



والنقش وغيرها من الفنون الحسية ... ومقتضى هذا أن التصوير في الشعر يشبه التصوير في الرسم وإن اختلف الأدوات المستخدمة في كل منهما، فالرسام يصور باللون، والشاعر يصور بالكلمة [١].فلما جاء عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس اتضحت معالم **الصورة** لديه بقوله :((واعلم أن قولنا :**الصورة** إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، ... وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا :للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك))[٢]

و يقول رولان بارت : ((الصورة ما اعتقد أن الاخر يفكر فيه ... الصورة عبارة عن خدمة عسكرية اجتماعية .. الصورة الجيدة هي صورة قبيحة خفية مسمومة))[٣] من خلال استقراء هذه الاقوال يغدو من الصعب فهم المقصدية من الصورة ، خاصةً اذا اقررنا بحقيقة هذا التوجه القلق في تحديد مصطلح الصورة . و الحق أنَّ مصطلح الصورة يرتكز على نوع التفكير و التوجه و المقولات الفلسفية و الجمالية التي يريد أن يوظفها الناقد في تحديد مصطلح الصورة الادبية.

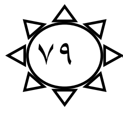
يرى الدكتور جابر عصفور((إنّ الصورة طريقة خاصة من طرائق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها في ما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية و تأثير ، لكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير فإنَّ الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته . فهي لا تغير الا من طريقة عرضه و كيفييه تقديمه)).[٤]

ويعرف الدكتور علي البطل الصورة بأنَّها ((تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها ، فأغلب الصور مستمدة من الحواس الى جانب لا يمكن اغفاله من الصور النفسية و العقلية ، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية))[٥]

في حين يرى د. عز الدين اسماعيل ((أنّ الصورة تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها الى عالم الفكر أكثر من انتمائها الى عالم الواقع)).[٦]

---

(١) : الصورة الفنية في المفضليات (أنماطها و موضوعاتها و مصادرها الفنية) ، د. زيد بن محمد الجهني ، ٤٢
(٢) : دلائل الاعجاز ، ٥٠٨ ، تعليق محمود محمد شاكر
(٣) همسهسة اللغة ، رولان بارت ، ترجمة : منذر عياش ، ٤٨٧
(٤) الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ٣٩٢
(٥) الصورة الفنية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث ، علي البطل ، ٣٠
(٦)التفسير النفسي للأدب ، عز الدين اسماعيل ، ٦٦



اما الصادق العفيفي فذهب الى القول بأنّ الصورة ((هي تجسيم للأفكار و الخواص النفسية و المشاهد الطبيعية حسية كانت ام خيالية على اساس التآزر الجزئي و التكامل في بنائها و التناسق في تشكيلها و الوحدة في ترابطها و الايحاء في تعبيرها))[١]

فيُلاحَظُ أن التوجه النقدي الحديث إزاء الصورة و وظائفها يطرح مقولات تومئ الى وجود علاقة بين الحالة النفسية و التجربة و الواقع الذي يعيشه المبدع ، و أثر ذلك في نتاج الاديب أو الشاعر . ومن خلال معطيات النقد الحديث نجد أن كل معطيات الصورة و تنظيرات المحدثين للصورة إنَّما هي تطوير لأقوال النقاد العرب القدامى ، فأقوال القدامى قد شكلت جذور أو قاعدة انطلق منها النقاد المحدثون و أن وظائف الصورة تكاد تكون متطابقة عندهم جميعا.

وقبل أن ندرس مبحثي الصورة سنقف عند جماليات العنونة التصويرية :

العنونة التصويرية :

في البداية لا بد من الوقوف على المعنى اللغوي للعنوان ، فقد جاء في اللغة أنّ العنوان مشتق من مادتين الاولى فهي ((عَنَنَ)) : ((عَنَّ الشَّيءُ، يَعِنُّ ويَعُنُّ، مِن حَدَّيْ ضَرَبَ ونَصَرَ، (عَنًّا وعَنَناً) ، بفكِّ التَّضْعيفِ، (وعُنوناً: إذا ظَهَرَ أَمامَك) ، ولَفْظَةُ إذا مُسْتَدْرَكَة، لأنَّ المعْنَى يتمُّ بدُونِها..))[٢]

وفي اللسان : ((عنَّ الشيء ، وعنَّنَه ، و أعنَّه عرضه و صرفه اليه ، و الكتاب عَنوَنَه ، و عنَّى الكتاب تعنية ، و عنونه جعل له عنواناً ، و كتب عنوانه ، و أوصله عننه و عناه كذلك . و العُنوان و العِنوان و العُنيان و العِنيان و العلوان هو كل ما استدل به على سائره و الاثر ، و أصله عُنّان))[٣]

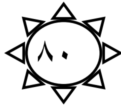
اما المادة الثانية فهي ((عنا)) : ((عَنَّ دابّته عَنًّا: جعل لَهَا عِنانا. وَجمع العِنان أعِنّة. والعَنُون من الدوابّ: الَّتِي تُباري فِي سَيرهَا الدوابَّ فتقدُمها. قَالَ النَّابِغَة :

كأنّ الرحلَ شُدَّ بِهِ خَذوفٌ   من الجَونات هاديةٌ عَنونُ

وَيُقَال عننت الكتابَ عنّاً. قَالَ: وعَنْونته. قَالَ: وَهُوَ فِيمَا ذُكر مشتقٌ من الْمَعْنى. قَالَ: وعَنّيتُه تعنيةً)) [٤]

---

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ،الصادق العفيفي ، ٤٣٥
(٢) تاج العروس ، مادة (عنن)
(٣) لسان العرب ، مادة (عنن)
(٤) تهذيب اللغة ، ١ / ٨٢-٨٤

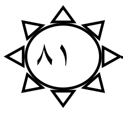


اما في الاصطلاح الادبي النقدي فالعنوان هو : بما أنَّ اللغةً نظام علامات [١]، فأن العنوان لا يخرج عن هذا النظام ، في أنَّه علامة تدل على النص الذي تتقدمه، أو توحي به عند تحليلها، واستكشاف بنيتها الدلالية، أو أنَّ تستقل بنفسها أحياناً ، إنَّ العنوان هنا هو المفتاح للدخول الى عالم النص، ولذلك يعد بمثابة الرأس من الجسد ، الرأس الذي بواسطته يفقه الإنسان ما حوله، ويستدل على الموجودات، ان العلاقة بين العنوان والنص علاقة سببية -في الغالب - أكثر منها ترتيبية لأن وجود العنوان يعني وجود المعنون، ووجود ألأخير يفترض وجود العنوان ، وفي الحقل ألأدبي فان العنوان – في الغالب – يحيل الى العمل الادبي و خصوصيته[٢]، بما يحمل من اشارات تدل على جنس العمل الذي يتقدمه ذلك العنوان.

فقد تحدث (رومان جاكبسون) عن وظائف أساسية للعنوان هي: ((المرجعية، و الإفهامية و التناصية))[٣] ، أما (جينيت) فيحددها بأربع وظائف أساسية هي: ((الإغراء، والإيحاء، والوصف، والتيقن. وعنها تتفرع وظائف أخرى تبعاً لجنس النص الأدبي))[٤] أما (محمد مفتاح) فيرى أن العنوان ((يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته فهو يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه ،إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة فهو – إن صحت المشابهة – بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه))[٥] نخلص مما سبق إلى أن العنوان يعد مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النص الأدبي في بعدية الدلالي والرمزي، وهو نواة مركز النص الأدبي، والموجه الرئيس للنص، ويعد كذلك المرجعية الإحالية، ويتضمن غالباً أبعاداً إنتاجية، فهو دال إشاري، وإحالي، يوحي عن قصدية المبدع أو المنتج، وأحياناً يبين بعضاً من أهدافه الأيديولوجية والفنية، ((وهو مفتاح أساسي يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة، قصد استنطاقها وتأويلها)) [٦]

ان السمة الأساسية التي تتمتع بها أغلب العناوين هي الاقتصاد اللغوي في مقابل الاتساع الدلالي، فقد يتألف العنوان من جملة، أو كلمة ، أو استفهام، أو تعجب، أو ما شابه

(١) ينظر : علم اللغة العام ، دي سوسير ، ترجمة ، يؤيل يوسف عزيز ، ٣٣
(٢) ينظر : هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل ، شعيب حلفي ، ١٤٠
(٣) خطاب الكتابة وكتابة الخطاب، في رواية (مجنون الألم)، عبد الرحمن طنكول ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، العدد ٩، ١٩٨٧م،١٣٥ .
(٤) السميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد٥، العدد ٣ (يناير، مارس)، ١٩٩٧م،٩٨ – ٩٩.
(٥) دينامية النص محمد مفتاح،٧٢
(٦) السميوطيقا والعنونة، ٩٦



ذلك، وهذا الاقتصاد في بنية العنوان يمارس التكثيف للدوال المبثوثة في بنيته اللغوية، أو في بنية النص الذي يتعلق به .ولذلك نجد الكثير من العناوين بحاجة الى الوصول الى الموجهات التي تحكمت باختيارها ، و التي غالبا ما تسمها بالانغلاق النسبي.[1]

فعنوان القصيدة الغزلية الموصلية هو الاخر قد شكل بوابة دخول للنص الغزلي الموصلي بوصفه عتبة نصية مهمة . ذلك أنها أولى عتباته التي تمثِّل مداخله، التي يقع عليها المتلقي سايكولوجياً ومعرفياً، بما قد تحيل إليه.

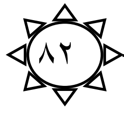
وفي هذا المبحث سنحاول تسليط الضوء على صورة العنوان في القصيدة الغزلية الموصلية باختيار نماذج من بعض قصائد الغزل ، ذلك لان المقام يطول بكثرة و غزارة القصائد الغزلية .

((خجلاً يتعرق البرتقال))[2] هذا العنوان يستخدمه الشاعر عمر عناز ويقدم في العنوان صورة استعارية لوجنتي المحبوبة و جمالهما . فالصورة العامة للنص قد كشفت عن الاشعاع المزدوج للاستعارة التي تقودنا الى الاحساس بجمالية الصورة الغزلية التي يوظفها الشاعر مع الطبيعة و الصورة الاعتيادية ولكن الشاعر يعيد نظمها من جديد ليكون صوراً أروع. فهو يضفي على المحبوبة صفة الجلال و الحشمة و التي يستعير لها رقة ثمرة البرتقال و جمالها.

((قميص لزليخة))[3] هذا العنوان الذي يختاره الشاعر وليد الصراف إنَّما هو في تناص تام مع قصة سيدنا يوسف و زليخة ، فالشاعر هنا يخلق مسافة للتوتر ، فشكل العنوان مدخلاً واسعاً للقصيدة و فتح للمتلقي باب التأويل و فتح ايضاً نافذة للوقوف على اركان فكرة القصيدة العامة ، فالعنوان بتناصه قد فسر لنا أمرين : الامرُ(الامرِ) الاول هو حال الشاعر و عنفوان نفسه و تعاليها اما الثاني فهو حالة الهيام الذي دفع المحبوبة الى فعل كل شيء للظفر بحبيبها .

((تسديد شعري لديون سابقة))[4] تلعب المفارقة في هذه القصيدة دوراً بارزاً في العنوان و القصيدة ، فالعنوان قد تكون من مقطعين تسديد الديون و الشعر فالشاعر قد جمع

(١) ينظر : الوصول الى الطريق ،قراءة في قصيدة شناشيل إبنة الجلبي،محمود عبد الوهاب ،مجلة ألأقلام:١٩٩٣\٤- ع ٣ ، ١٢٤
(٢) خجلا يتعرق البرتقال ، ٩٥
(٣) قميص لزليخة ، من ارشيف الشاعر ، و هي قصيدة القاها الشاعر في برنامج أمير الشعراء
(٤)خريف لا يؤمن بالاصفرار ، ٩٢



بين هذين المقطعين و سبكهما في قالب واحد ليكونا صورة شعرية للعنوان الذي يحيل بدوره الى بنية القصيدة فالشاعر قد تغزل بمحبوبة رائعة اعجزت البلغاء بروعة جمالها ألا وهي المدينة الحدباء الغالية ، فالشاعر قد صور نفسه كمن هو مدين بدين لا يستطيع ان يوفي منه شيء فيحاول ان يسدد بعض هذه الديون شعراً ، فبهذه الصورة التي شكلها العنوان استطاع الشاعر ان يوصل للمتلقي صورة رائعة من المفارقة اللغوية و الانزياح الدلالي .

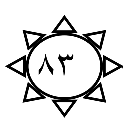
((**نورس**))[١] يحاول عبد المنعم الامير في هذا العنوان أن يبث الامل في نفوس المتلقين و ذلك من خلال الدلالة التي يحملها العنوان ، فالنورس الذي يقصده الشاعر ليس الطائر المعروف إنَّما هي كناية عن الامل و الحرية و الانطلاق و السمو وكل هذه الصفات يجدها متمثلة في المحبوبة التي تدور كل القصيدة عنها و عن الحرية و التحرر التي تمثلها له الحبيبة

((**تعالي**))[٢] هذا العنوان هو بمثابة صورة فنية بحد ذاته . فهذا العنوان يحمل دلالة مهمة أوحى الشاعر من خلالها ببعد نسبي للحبيبة عنه فنجده يخاطبها في عموم القصيدة مردداً لفظة (تعالي) و هذا ما يدل على بعدها عنه ، فيظهر الشاعر من خلال العنوان حجم الشوق و الحنين للحبيبة ، فالعنوان في بعده الكتابي ((يتضمن أطيافاً من المعنى وطبقات من التأويل وفق ما تمده العلامة اللغوية المكتوبة من مدلولات تعبر إلى مدلولات أخر، بفعل انزلاق الدال الكتابي إلى اكثر من مدلول))[٣]

النموذج التالي ((**تهطلين شهقات بنفسج**))[٤] يمزج الدكتور جاسم خلف الياس بين صور الطبيعة و محاولة أنسنة الصور الطبيعية فهو من خلال العنوان يفتح بعض مغاليق القصيدة فيصور حضور الحبيبة بالمطر الذي يزيد الورود جمالا فيحول حضور الحبيبة غاية يسعى لها كل الموجودات فيجعل من ورد البنفسج ذا طابع انساني بقوله (شهقات) فالشهقة صفة انسانية تدل بتعاضدها مع الهطول على حجم الاشتياق في نفس الشاعر.

---

(١) تعرت فانشطر الليل ، ٧
(٢) بذور الاسئلة، ٤٩
(٣) العنوان في الشعر العراقي المعاصر ، انماطه ووظائفه ،أ. م. د. ضياء راضي الثامري ، جامعة البصرة- كلية الاداب ، مجلة القادسية في الاداب والعلوم التربوية ، ٢٠١٠، ع ٩ ، ١٤
(٤) أسميك الندى و اكنيك البهاء ، ١



فالشعراء الموصليون قد استخدموا صورة العنوان بوصفها دالة تكثف المتن من خلال أنتشاره فيه دلالياً . و اعتمدوا المفارقة في بنية العنوان لغرض صدم المتلقي وسحب انتباهه الى المكتوب عنواناً ومتناً.

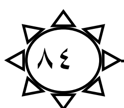
النموذج الاخر ((**منمنمات**))[١] هو اختياره الذكيّ لعنوان النّص هذا ؛ إذ يمتلك طاقة الإيحاء بجملة من التنويعات الأسلوبية التي تمثّلها قصائده القصيرةُ، والتي توزّع عقداها تحت عنوانين فرعيين صِيغا بشكل اهداءين استأثر أوّلهما: (إلى : العالم / وأنا أمرّ به ..) بمئتين ومنمنمة واحدة امتدت على فضاء ثمانٍ وستين صفحة، فيما احتاز ثانيهما: (إليها/ ولها وحدها ... وحدها ...) أربعاً وسبعين منمنمة توزّعت على خمس وعشرين صفحة. كذلك يمكن لهذا العنوان (منمنمات) أن يستوعب بمشجره الدّلالي محمول نصوص المدونة الجماليّ والنفسي والفكريّ ، فهو مشتق من ((النَّمّ : التوريش، الإغراء،.. ، والنمنمة: الإسم، صوت الكتابة، ووسواس همس الكلام، والنأمة: الحسّ، والحركة، وحياة النّفس، واسكت الله نأمته: أماته. ونمّ المِسك: سطعَ. ونمنمَهُ : زخرفه ونقشه، والريح التراب: خطّتهُ، وتركت عليه أثراً كالكتابة، والأثر: نمنم، نمنيم ... نميٌ ... جوهر الإنسان وأصله))[٢]. وكما يبدو فإن عنوان (منمنمات) أو مجالها الدّلالي، تتواشج فيه معاني الحذق والمهارة التي ينطوي عليها فعل الزخرفة والنقش، الذي يمثّل بعد الصياغة الفنية والجمالية (الإغراء) في الشعر، وما يقترن به من صوت كتابة ووسواس همس الكلام، بمعان تشتمل على الحسّ والحركة وحياة النفس حتى تبلغ جوهر الإنسان وأصله.

وفي هذا الفصل سنتناول الصورة الفنية في قصيدة الغزل الموصلية من خلال المحاور الاتية :

أولاً : الصورة البيانية :

تعد اللغة العربية لغة مجاز ، وذلك لكثرة استعمال العرب له . يقول ابن جني ((اعلم أنَّ أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة))[٣] وقد تواترت أقوال علماء العرب في نحو هذا المعنى فأبن رشيق القيرواني يقول : ((و العرب كثيراً ما تستعمل المجاز و تعده من مفاخر

(١) ديوان رعد فاضل .
(٢) لسان العرب ، مادة نَمَّ
(٣) الخصائص ، ابن جني ، تحقيق محمد علي النجار ، ٤٤٧/٢



كلامها . فإنَّه دليل الفصاحة و لبوس البلاغة . وبه بانت لغتها عبر اللغات))[١] بل أكد ابن رشيق في موطن أخر((إنَّ المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة و أحسن موقعاً في القلوب و الاسماع))[٢]

لقد اعتنى المحدثون بالصورة البيانية عناية كبيرة ، فقد ظهر اهتمامهم بها عند دراستهم للصورة ، إذ رأوا أنَّ كل صورة شعرية الى حدٍ ما مجازية [٣]. وحددوا الصورة البيانية على أنّها التعبير عن المعنى المقصود لطريق التشبيه و المجاز و الكناية أو تجسيد للمعاني .[٤]

فالصورة الشعرية تستقي جماليتها التركيبية و التأويلية من الاساليب البلاغية يوظفها الشاعر لتنظيم تجربته الشعورية وتقوية دعائم الفكرة و العاطفة بتوسيع مدارات اللغة بالمجاز بوصفه طاقة مشحونة بالتأويل .

وتختلف فاعلية الصورة و حركيتها تبعاً للنمط الصوري البلاغي وصيرورته في انماط بيانية تستمد من التشبيه أصلاً أساسياً من أصول الصور البيانية لتصويره المعنى تصويراً هادئاً انتقل منه – اذا أردت التعمق فيه – الى الاستعارة ثم الكناية فهذه الطرائق المختلفة في الدلالة على المعنى وضوحاً وخفاءً .[٥]

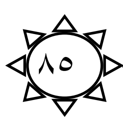
إنّ الصورة البيانية بنية بلاغية ، وصيغة مجازية (تشبيه أو استعارة أو كناية) يقتنص الشاعر أركانها من الأشياء المحيطة به سواء أ كانت حسية أم معنوية ام خيالية دعامتها الاساسية علائق تكتشف بالتحليل و إعماق الفكر. وتفعيل ما يحيط بالصورة وينشطها و يتغلغل فيها من اشياء خفية تكون قرينة لها و دالة عليها بإبداع الشاعر في التصوير البياني و جماليات تشكيله.[٦]

أ : **الصورة التشبيهية :**

التشبيه : لغةً : ((هو التمثيل و هو مصدر مشتق من الفعل شبَّهَ بتضعيف الباء ، يقال: شبهت هذا تشبيهاً ، أي مثلت به)).[٧]

---

(١) العمدة ، ٢٦٥/١
(٢) المصدر نفسه ، ٢٦٦/١
(٣) ينظر : الصورة الشعرية عند ذي الرمة ، عهود العكيلي ،٩٥
(٤) ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر ابو ريشة ، وجدان الصائغ ، ٣٢
(٥) التصوير البياني ، حنفي محمد شرف ، ٢٠
(٦) الصورة في شعر ابن دانيال الموصلي ، ٢٩
(٧) لسان العرب ، مادة (شبه)



أما في اصطلاح البلاغيين :((هو عقد علاقة مقارنة بين طرفين أو أكثر لأتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات و الاحوال . وقد تستند هذه العلاقة الى مشابهة حسية أو حكم و مقتضى ذهني)) [(١)].

ويعد التشبيه من اقدم صور البيان و وسائل الخيال و اقربها الى الفهم و الاذهان و من أهم وسائل البيان عند العرب ، ومن مقتضيات النظم ومن أبرز طرائق التصوير و أبين دليلٍ على الشاعرية ومصدر إعجابٍ النقاد القدامى و المحدثين على السواء.[(٢)]

فالتشبيه يمنح النص كثافة تصويرية و ابعاد ايحائية تجذب اهتمام المتلقي ، لذلك يعد التشبيه بُعدا تصويرياً يكشف عن حقيقة الموقف الجمالي الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الابداع . ويرسم ابعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه مقارنة لا تهدف الى تفضيل أحد الطرفين على الاخر بل تربط بينهما حالة او صيغة او وضع .[(٣)]

وقد اعتمد شعراء الموصل على التشبيه في قصيدة الغزل في تشكيل الصورة الفنية فهو – كما قلنا– أكثر وسائل تشكيل الصورة لما له من اثر كبير في إيضاح المعاني و الأفكار ونقل الاحاسيس و المشاعر .

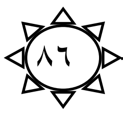
يقول محمد جلال الصائغ [(٤)]:

خذها ودر أفق الغرام مخاتلاً ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ عين الوشاة كفارسٍ مستبسلِ

هي لا تريد سواك في هذا المدى ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ مذ مسكم سهم الغرام بمقتلِ

فالشاعر في هذه الصورة التشبيهية يمزج بين غرضين شعريين و هما الغزل و الفخر ، فهو يرسم صورة غزلية بإطار فخري بنفسه و بمحبوبته . فعلى الرغم من كثرة الوشاة و الحاقدين فإنَّه يُكابر و يفاخر بمحبوبته ، فهو يقدم صورة تشبيهية كاملة لنفسه ، فقد تأزر الفخر والغزل لرسم صورة الغرام الذي يعيشه الشاعر . فالشاعر قد نجح في تصوير مشاعره في جوٍ يتسم بالحرارة و الصدق و الاصالة. إذ يجعل مخاتلته لأعين الوشاة مخاتلة الفارس لأعدائه في ساحة المعركة. إنَّ الشاعر هنا قد عزز الشاعر هنا صورة المشبه به(فارس) بمفردات الفروسية (سهم / مقتل / مخاتل) لذلك فهو قد وسع مدار جملة التشبيه لتشمل

(٤) ينظر : الوساطة بين المتنبي و خصومه ، القاضي الجرجاني، ٢٧١ / الصناعتين ، ٢٤٠ / أسرار البلاغة ،٨٨
(٥) ينظر : الصورة الادبية ، مصطفى ناصف ، ٨٨
(١) ينظر : التطوير الشعري لبلاغتنا العربية ، عدنان قاسم حسين ، ٥٣
(٢) متسع لحب اخر ، ٦٠



النص بأكمله بسبب الربط المعنوي بين حالة المشبه به و مفردات البيتين . اما معنى الفخر فهو غالباً ما يلازم العشاق الفرسان امثال عنترة و غيرهم .

يقول د. جاسم محمد جاسم [1]:

كعاشقين التقينا يومها و أنا حرفٌ خجول وكانت غضَّةٌ صحفي

اعتمد الشاعر في هذا البيت على حكاية حال ماضية ، فهي صورة تشبيهية جميلة اعتمد الشاعر فيها على و صف حاله وحال المحبوبة ، ولكنه يركز على وضعه ، فيصف نفسه بالحرف الخجول وهو دليل على تواضع الشاعر امام محبوبته ، فهو هنا يستعمل اداة التشبيه (الكاف) وهذه الاداة لها مغزى و معنى التوكيد والعناية . فهو يبرز الصورة التشبيهية من خلال العناية و الاهتمام و التوكيد للوصول الى غرضه الاساس وهو الغزل. وثم يلجأ الى حذف حرف التشبيه في الصورة الثانية (حرف خجول) فهو لم يقل أنا كحرفٍ خجول و ذلك ما يسمى في البلاغة بالتشبيه البليغ ليؤكد اتحاده مع المحبوب الى حد التماهي . فالشاعر قد شبه ارتباكه بالكلام امام حبيبته بالحرف الخجول ، و اراد بالحرف : النطق . فضلاً عن أن كلمة (حرف) تشير الى الخجل و الضعف فاتخذ المشبه به (الحرف) دلالتين وهما الارتباك و سوء الحال . و قرينة سوء الحال هي مجيء لفظة (غضَّةٌ) التي تعني النظارة و السعة .

يقول عبد الجبار الجبوري[2] :

تجيء فوق

راحة الصهيل

كأنَّها شمس الضحى

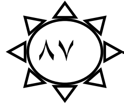
أو نجمة الاصيل

فالشاعر في صورته التشبيهية هذه يشبه المحبوبة بأبهى صورة و هو يصور المحبوبة بشمس الضحى ونجمة الاصيل ، وهذا المعنى الاول اما المعنى الثاني الذي يبغيه الشاعر إنَّما هو يصور المحبوبة على إنَّها رمز من رموز الحياة . فشمس الضحى هي صورة من صور النهار و النهار هو رمز دال على الحياة ، فالمحبوبة عند الجبوري هي رمز للحياة و التجدد وذلك عندما يردف صورته هذه بقوله (نجمة الاصيل) و نهذه النجمة هي نجمة

---

(١) خريف لا يؤمن بالاصفرار ، ٩٦

(٢) البحر ليس اسمي ، ٤١



الصباح و تسمى نجمة المساء و هي تعني(الزهرة) التي تذكرها الاساطير القديمة بربة الجمال . فهذه الصورة صحيحٌ أنَّها صور من صور الليل لكن الشاعر يحاول أن يصل أن يقول لمحبوبته أنتِ الحياة و أنتِ الامل . فهو بذلك يؤكد أن المحبوبة ملازمة له في الاوقات كلها ليلا ونهارا.

يقول عمر عناز [١]:

فأورقت السطور

كأنَّ حقلاً

من المعنى تضوع رباه شيحاً

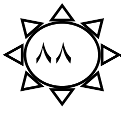
فالشاعر في هذه القصيدة يحول الجو الغزلي المباشر الى الغزل المكتوب فهو يصور كتابته لحبيبته وتغزله بها بأنها أزهار تورق و تتفتح في السطور عندما تقع عليها عيون الحبيبة . فيستخدم اداة التشبيه (كأنَّ) وهي أداة يصفها أهل اللغة ((بأنَّها تزيد من التوكيد و العناية و اصلاح اللفظ))[٢] فالشاعر اراد أن يرسم صورة لكتابته التي تزداد جمالاً و غزلاً بين يدي المحبوبة ، فمعاني الغزل بين يدي الحبيبة تفوح لها رائحة كرائحة الشيح . و الشيح هو ((نبات سهلي من الفصيلة المركبة رائحته طيبة وقوية))[٣] فالشاعر يربط بين الصورة الغزلية و الطبيعية بخيط جميل و هو ملامسة نظر المحبوبة لهذه الكلمات و المعاني .

يقول محمود الدليمي[٤] :

لم تملأ الخمسونَ منها ناظري	**إلا كما مسَّ اليَتيمَ سُرورُ**
تَغفُو عروساً فوقَ دجلةَ والقُرى	**في جانِبَيها لؤلؤٌ مَنثورُ**

يرسم الشاعر لوحة تصويرية من خلال الادوات الجمالية للتشبيه . فالصورة الاولى التي يرسمها الشاعر ماهي الا تلاشٍ للوقت بقرب الحبيبة فالصورة التي اوجدها الشاعر لها ابعاد عدة أولها طول المدة الزمنية فهو يقول (لم تملأ الخمسون) وهنا اشارة الى عمر الشاعر الذي قضاه في المدينة الرائعة ولكنه يلحق هذه الصورة بصورة حزينة بعض الشيء بقوله (كما مس اليتيم) الفرح عند الايتام مهما طال فهو قصير. و الشاعر هنا قد ذكر لفظة(اليتيم) للاشارة الى الاحساس بالحرمان الدائم و عدم الاكتفاء من امومة المدينة

(١) خجلا يتعرق البرتقال ، ٧٠
(٢) الخصائص ، ابن جني ، ٣١٧/١
(٣) المعجم الوسيط ، مادة (شيح)
(٤) قصيدة لقطة تصورية موصلية ، من ارشيف الشاعر.



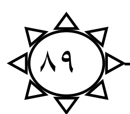
لأبنها ، فهو لشدة حبه لها يحس أنّه كاليتيم الذي لم يرتوِ من حنان الام ، لذلك نجد أنَّ الشاعر يصور نفسه باليتيم الذي يبحث عن الفرح و الحنان و السرور و يوازن بين الصورة الاولى و الثانية بالأداة التشبيهية . أما في البيت الثاني فيعود الشاعر ليتغزل بمفاتن الحبيبة (المدينة) فيصور المدينة بصورة عروسٍ لا بل أميرة .. هو يقول (تغفو عروساً) لكن مكان هذه العروس و سلطتها وقد استحوذ على المدن و الطبيعة و يصور القرى المحيطة بها و كأنَّها حبات لؤلؤ منثورة حول جوهرة . و ما يزيد هذه الصورة جمالا هو التشبيه البليغ الذي يستخدمه الشاعر بحذف اداة الشبيه .

يقول د. وليد الصراف [1]:

حَـــدقت بي السحر الأعينِ النُجلِ	**كـأنما الـدهرُ لا عينـاكَ ينظُـــرُ لـيِ**
وأقْبلَ البحرُ مـــن أقصىَ سواحلهِ	**وأنـدسَ في ريقتـا يسعى إلى البللِ**
وأســـرعَ الدهرُ يغشىَ كهف لحظتنا	**كـــأنهُ لـــم يجد مأوى من الأزلِ**

كعادته الدكتور وليد الصراف يثقل النص بلغة عالية و صور غزيرة فكأننا نقرأ لشاعر عباسي محنك ، يتعامل الشاعر في هذه الابيات المألوف و الواقعي و نقله الى الاطار اللامألوف اي أنَّه بصور فنية يعمل على انزياح الدلالة مع الصورة ، فالصورة الاولى يمّكنُ الشاعر فيها (الدهر) و يجعل منه شيء مادياً يمكن أن يكون مصدر خوف أو رهبة فالشاعر قد صور رهبة النظر في عيون محبوبته كأنَّ الدهر ينظر له.. و الدهر الذي يصوره الشاعر ليس المفهوم الديني و العقائدي .إنّما هو المجهول أو الازل الباقي ، ومن عادة الانسان الخوف من المجهول لذلك الشاعر كان موفقاً في رسم صورة الرهبة من عيون المحبوبة عن طريق توظيف أداة التشبيه (كأنَّما) فهو تشبيه تام ابدع فيه الشاعر. ثم ما لبث القارئ أن يستوعب هذه الصورة الا و نجد الشاعر قد امطره بصورة أقوى و اشد بلاغة من الاولى فيقول (أقبل البحر... إندس في ريقنا) فالصورة هي صورة تشبيهية لكن الشاعر قد اجاد و ابدع فيها، فقد جعل الطبيعة كلها تبحث عن الحياة في نفس المحبوبة و كأنَّه يصور المحبوبة بالحياة المطلقة . فالبحر و غناه لم يجد أملاً في الحياة الا اللجوء الى المحبوبة فقول الشاعر (يسعى الى البلل) هي صورة حياة فالبلل من صور الحياة و الشاعر قد حصر الحياة في ريق المحبوبة. وبعد هذه الصورة ينتقل الشاعر الى صورة قوة داخلية فنجده قد

(١) قميص لزليخة ، من ارشيف الشاعر ، و هي قصيدة القاها الشاعر في برنامج أمير الشعراء .



تغلب على خوفه ورهبته من المجهول لا بل هو اصبح حاويا له من موقع قوة لا موقع ضعف ، فيقول(و أسرع الدهر يغشى كهف لحظتنا) فقد جعل الدهرَ له قوة حركية للهروب الى مكان لقاء المحبوبين ، و الشاعر في هذه الصورة قد افاد من التناص القرآني في سورة الكهف من خلال صورة الكهف الدلة على الامان و النجاة من الاخطار . فالشاعر قد صور لحظة اللقاء بكهف النجاة و الامان وهذا الكهف يسعى له حتى المجهول ليحصل فيه على ما يريد من امان وسلام فيستخدم اداة التشبيه ليزيد بلاغة الصورة فقد صور الشاعر الازل بعـــــــــــــــــــــــــدم الامـــــــــــــــــــــــــــان.

ب : **الصورة الاستعارية :**

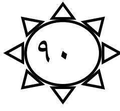
أن أول من اعطى تعريفاً لمصطلح الاستعارة هو الجاحظ حين قال :((تسمية الشيء باسم غيره اذا قام مقامه))[١] ثم جاء بعده ابن المعتز و عرف الاستعارة بقوله: ((استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها))[٢]

وعرَّف الجرجاني الاستعارة بقوله: ((أن تريد تشبيه الشيء بشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه و تظهر و تجيء الى اسم المشبه به فيتغير المشبه))[٣]

وعرفها العسكري بقوله ((الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في اصل اللغة الى غيره لغرض))[٤] إذن الاستعارة هي إلباس صفة في شيء معين لم تكن فيه من قبل لكن الاستعارة لم تحظَ بالمكانة التي حظى بها التشبيه في القديم فقد نال اهتماماً أكثر منها لكن في عصرنا الحديث هي من نال هذا الاهتمام فأصبحت لغة الشعر الاولى، فهي الوسيلة التي يستطيع الشاعر ان يعبر بها بدقة ووضوح اكثر مما يمكن لو لجأ الى التنسيق المنطقي.[٥]

فهي اكثر استعمالاً و اثارة للخيال و اكثر تحليقاً في عالم لا تحكمه روابط و لا قيود وأكثر حرية لاستعمال اللغة و تفجير بواطنها .

(١) البيان و التبين ، ١ /١٥٣
(٢) البديع ، ابن المعتز ، ٥٤
(٣) دلائل الاعجاز ، الجرجاني ، ٦٧
(٤) الصناعتين ، ٢٦٨
(٥) ينظر : الصورة في الشعر السوداني ، صبحي حسن عباس ، ٥٥



فالطبيعة التركيبية للاستعارة تقوم على الحس و ليس على التحليل[١]. فهي بذلك تجمع بين المحسوس و الملموس وتؤلف بينه في صورة استعارية موحدة يلعب الخيال فيها دوره الرئيس من خلال عبثية اللغة و استعمالها .

ومن هنا فإنّ الصورة قادرة على الكشف عن رؤية الشاعر للحياة بكل ما فيها . بل هي اكثر من ذلك فإنَّها تمنحه فرصة لتشكيل موجودات هذا الكون على الكيفية التي يرغب فيها حيث يغدو عالم الشعر العالم السحري الذي يحقق للشاعر احلامه وطموحاته التي لم يتمكن من تحقيقها على ارض الواقع كما يصبح المتنفس الذي يفرغ من خلاله ما يكتبه من رغبات و مشاعر.[٢]

يقول عمر عناز [٣]:

أيتها الشفيفة التي كلما تنهدت

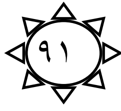
أورقت الكروم

وتعرق البرتقال خجلاً

يقدم الشاعر هنا صورة استعارية مكونة من تناغم الطبيعة وجمال الربيع ودفء الشتاء فيوطد العلاقة بين الطبيعة و المحبوبة . فهو يقرن تنهد الحبيبة وتنفسها و صور الطبيعة و تفيأها على الارض . فلفظة (أورقت الكروم) قد استعارها الشاعر ليدل بها على صفة جمال المحبوبة واعطاء هذه الصفة جاء متناغماً و الاستعارة الثانية التي قال بها (وتعرق البرتقال خجلاً)فهو يضيف على المحبوبة صفة اخرى فوق الجمال ألا وهي صفة الجلال الذي لا يقاوم حتى من قبل الطبيعة ، وهذه الصورة هي استعارة لو جنتي المحبوبة و جمالهما . فالصورة العامة للنص قد كشفت عن الاشعاع المزدوج للاستعارة التي تقودنا الى الاحساس بجمالية الصورة الغزلية التي يوظفها الشاعر مع الطبيعة و الصورة الاعتيادية ولكن الشاعر يعيد نظمها من جديد ليكون صوراً أروع . و الشاعر هنا نجده قد كان على تناصٍ مع السياب بقوله (أورقت الكروم) والسياب يقول[٤]:

عيناكِ حين تبسمان ... تورق الكروم

(١) ينظر : المجاز وأثره في الدرس اللغوي ، محمد بدري عبد الجليل ، ١٠٦
(٢) الصورة الفنية في شعر الصعاليك حتى نهاية العصر الاموي ،إلهام احمد عبد الرحمن ،اطروحة دكتوراه ، جامعة اليرموك الاردن ،٢٠٠٨ ، ٢١٢-٢١٣
(٣) خجلاً يتعرق البرتقال ، ٩٥
(٤) المجموعة الكاملة (بدر شاكر السياب)، ٢٥٣/١



وترقص الاضواء في نهر .

فالشاعر قد اعاد استخدام الصورة نفسها لكنَّه ألبسها حلَّةً اخرى و أحسن استخدامها. أما الاستعارة الثانية فإنَّ الشاعر قد اعار الجمال وخجل المحبوبة التي هي المشبه المحذوف قد أعارها البرتقال المتعرق وأبقى على شيءٍ من لوازمه (المحبوبة) وهو (الخجل) مستمداً ذلك من عدة امور وهي الجمال الشكلي و الجمال المضموني للمشبه به (الطعم و العطر) و أسقط ذلك كله على المحبوبة ، فهو يتغزل بالمحبوبة و كأنَّها عنصر من عناصر الطبيعة . لا بل هو يعدها الطبيعة كلها .

يقول د. جاسم خلف الياس(١) :

إتقدي ... ودعيني أخول انعتاق المنافي

بوخز الوافر المدثر باللهب

في ندفٍ من الشوق

دعيني أتيقن من اغتيال الغياب

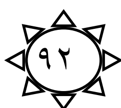
و احتجاج الشروع على الانتهاء

كي اتوسد النرجس

و الاقحوان ... و اللبلاب.

يستخدم الشاعر هنا صورة استعارية فيعتمد الشاعر فيها اعتماداً شبه كلي على الطبيعة محاولاً توصيل شكواه و ألمه من البعد لذلك يستخدم ألفاظ (ندف الشوق / انعتاق المنافي / اغتيال الغياب) كل هذه الصور الاستعارية التي يعبر من خلالها الشاعر عن الغياب و البعد . ففي الاولى (ندف الشوق) التي يستخدما الشاعر يقصد بالندف (كما جاء في مقاييس اللغة) الندفةُ هي القليل من اللبن وكأنَّها قطعة قطنٍ قد ندفت(٢). فالشاعر اشار الى الشوق بالندفة دلالة على صغر وضيق المسافة الزمنية في وقت الاشتياق نتيجة للبعد و نتيجة للظروف المحيطة بالمحبوبة و الشاعر . اضافةً الى هذا فهو يستخدم استعارة اخرى وهي (انعتاق المنافي) فيصور المنفى و كأنَّه عبدٌ للغربة و عبدٌ للبعد الذي يحاول الشاعر بشتى الطرق أن يعتقه فالعبد ينفذ اوامر سيده ، والشاعر هنا إنَّما يروم عتق هذا البعد ليحصل على ما يبغيه من تحرر، ويقرن الشاعر هذه الاستعارة باستعارة اخرى ألا وهي

(١) أسميك الندى و اكنيك البهاء ، ٣٦
(٢) مقاييس اللغة ، ٤١٠/٥



(اغتيال الغياب) و (احتجاج الشروع بالانتهاء) فالشاعر هنا يستخدم صورة مادية معلومة(اغتيال) ليعبر بها عن امور غير مادية وغير ملموسة ، فالغياب لا يغتال لكن الشاعر يجعل من الغياب الذي هو غير مادي يجعل منه كائناً مادياً ملموساً من خلال استعارة البُعد و الذين أبعدوا الحبيبة عنه ، فهو يشبههم بالغياب اي يجعل من افعالهم مصدراً لان الغياب – كما نعلم – مصدر من (غاب – يغيب – غياباً) فهو يجعل من الذين ابعدوا الحبيبة عنه مصدرا لكل اشكال القهر فحاول التخلص منهم بأي وسيلة . ثم بعد ذلك يتوجه الشاعر لاستخدام استعارة تصريحية بقوله :(كي اتوسد النرجس والاقحوان واللبلاب) فهو هنا يعير راحته مع المحبوبة و الحياة الهادئة المستقرة العاطفية بصور من الطبيعة الجميلة و التي تتميز بالرقة و العذوبة. لكن هذه الرقة في الالفاظ تحمل في طياتها صور حسية مادية لأجزاء من جسم المحبوبة ، وهذا التوسد و الجلوس والتمتع إنّما هو نتاج للراحة مع المحبوبة و السيطرة على كل اجزاء جسمها بما يتماشى مع العاطفة و الشوق فهو يصف حالة خاصة من اللقاء العاطفي بينه وبين المحبوبة. بالاضافة الى هذه الصورة نجد في هذه المقطوعة للشاعر صورة اخرى و هي صورة جنسية (إتقدي) أي (بالشهوة) فهو يقول : اتركيني أن اتخلص من منافيَّ و عزلتي (بوخز) جسدك (المدثر باللهب) بعد أن تتقدي و بعد أن أتخلص من هذا الشوق الشبقي الذي لا يدعني أركِ جيداً سأرى فيكِ النرجس و الاقحوان و اللبلاب.

ج : الصورة الكنائية :

تعد الصورة الكنائية الطريق الثالث من طرق البيان البلاغي عند العرب، وتكمن القيمة البلاغية للكناية فيما تحويه من دلالات تنقل المستمع من معنى إلى معنى آخر ؛ وهو ما عرف بمعنى المعنى .. وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في تعريفه للكناية بقوله :((هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم :هو طويل النجاد، ويريدون طويل القامة، وكثير رماد القدر يعنون كثير القرى ... فقد أرادوا في هذا كله كما ترى معنى ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه

أن يردفه في الوجود وأن يكون إذا كان))[١] وقد صرح بهذا المصطلح بعد في موضع آخر فقال :((فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول (المعنى)(ومعنى المعنى) يعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبـمعنى المعنى :أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر))[٢]

فالبنية التركيبية للكناية هي ببنية ثنائية الانتاج حيث تكون في مواجهة انتاج صياغي لـه انتـاج دلالـي مـوازٍ لـه تماماً بحكم المواضـعة [٣]. اي أنَّ دلالـة الحقيقـة و المجـاز فـي الصورة الكنائية مطروحان في سياق المعنى ، يقبل كل منهما القصد المستهدف كونها صورة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة .[٤]

وتحتضن البنية اللغوية للكناية تأثرات الشحنة التصويرية لما لها من دلالات مخفية توقظ في الذهن تتوسم المعاني المنساقة لإعادة صوغ المعنى سعةً وتنوعاً[٥]. و جملة الامر ((أنَّ صور المعنى لا تتغير بنقلها من لفظٍ الى لفظٍ حتى يكون هناك اتساع ومجاز و حتى لا يراد من الالفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ولكن يشار بمعانيها الى معانٍ أُخر))[٦] إنَّ عناصر الصورة الكنائية قد اختيرت ونسقت تنسيقاً فنياً دقيقاً بحيث يصح تفسيرها بأبعادها المكانية المرصودة تماماً مثلما يصح تفسيرها بأبعادها الثانية التي تتماشى مع حركة النفس و تجربتها الشعورية الذاتية ، ففي الصورة الكنائية إيهام لكنَّه ليس مُلَّغَزاً إنَّما هو إيهام يحمل مفتاحه معه[٧]. وينبغي الاشارة الى أنَّ الصورة الكنائية كما هو الحال مع باقي أنواع الصور((تتعاضد معها باقي الفنون البلاغية لتشكيلها لذا يشترك كل من الاستعارة و التشبيه للإسهام في تشكيلها . وقد رأى بعض النقاد أنَّ بساطة التركيب يعد سبباً في أن تكون الصورة الكنائية من أكثر طرق البيان استعمالاً في الادب العربي فتركيبها لا يحتاج جهد ذهنياً من الشاعر)).[٨]

---

(١) دلائل الاعجاز ، ٦٦
(٢) المصدر نفسه ، ٢٦٣
(٣) ينظر : البلاغة العربية قراءة اخرى ، د. محمد عبد المطلب ، ١٨٧
(٤) ينظر : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، ضياء الدين ابن الاثير، تحقيق احمد الحوفي ، د. بدوي طبانة ٥٢/٣،
(٥) ينظر : الصورة في شعر ابن دانيال الموصلي، ٥٢
(٦) دلائل الاعجاز،٢٠٤
(٧) ينظر : الاسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيد عبد الحميد ناجي ، ٢٣٠
(٨) الصورة الفنية في المفضليات ، د. زيد بن محمد بن غانم الجهني ، ١٢٣/١

وقد تنوعت الصور الكنائية في قصيدة الغزل عند شعراء الموصل بصور عديدة و كان ابرزها:

يقول احمد شهاب [١]:

هذي خطاي إليك تخدش دربها فاقرأ خطاي اليوم سطر عناد

اجتمعت عند الشاعر في هذا البيت كنايتان في السياق الصوري بكثافة وتناغم منساقة مع المشهد الغزلي الذي يرسمه الشاعر بصور متتابعة مترابطة في المعنى ، ففي الصورة الاولى يقول الشاعر (تخدش دربها) (سطر عناد) وهو تعبير مجازي يعبر من خلاله الشاعر و بصورةٍ كنائية (كناية عن صفة) فالشاعر قد ذكر الموصوف (الخطى) فالشاعر يصور حالة المعاناة و الصعوبة في لقاء المحبوبة بهذه الكناية التي تدل على كثرة الصعوبات و المعوقات ، ثم يردف الشاعر هذه الصورة بصورة اخرى تليها و هي (سطر عناد) و التي تعتبر في مقاييس أهل البلاغة من نوع التلويح و هي الكناية التي تكثر فيها الوسائط بلا تعريض أي تذكر الكناية يذكر معها ما يدل عليها [٢]، و الشاعر قد دل على الكناية الثانية بالكناية الاولى وهذه الصورة جاءت متلاحمة مع الصورة السابقة لها (تخدش دربها) فالشاعر يجعل من البعد و الصعوبات خدوش مؤلمة و عناد يمنع لقاء المحبوبين .

يقول عمر عناز [٣]:

أنا دمعة عثرت بجفن الغيم

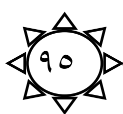
فاختصرت شجونك

و أنا ارتعاشه عاشقين

على الضفاف يسطرونك

يصور عمر عناز صورة كنائية. بقوله (جفن الغيم) لكنه يسبق هذه الصورة بصورة اخرى تشبيهية عندما قال: (أنا دمعة عثرت) فهي دلالة على شدة الحزن من فراق الحبيبة ، ولكن هذا الحزن يوسِّعه الشاعر ليجعله عظيم الشأن عندما يقول (عثرت بجفن الغيم) فالشاعر يعمم الحزن من فراق الحبيبة و يقرنها بصورة رقيقة فيجمع بين الصورة الانسانية الرقيقة و الصور الطبيعية التي تتسم بالجمال و الهدوء . و الكناية في قوله (عثرت بجفن

(١) قال انتظرني بجفر ، ٢١
(٢) ينظر : جواهر البلاغة ، احمد الهاشمي ، ٣٥٠
(٣) خجلا يتعرق البرتقال ، ٦١



الغيم) إنما هي كناية عن البكاء فالدمعة هي المطر الحزين الذي يسقط على الشاعر ليعلن الالم و الفراق . و في خضم هذه الصورة الحزينة يدخل الشاعر صورة استعارية حيث يجعل للغيم جفن فهو يشبه نفسه بالغيم ، لكنه لا يصرح بهذا التشبيه فيحذف المشبه (الأنسان او الشاعر) و يبقي على شيء من لوازمه و هو الجفن ، فالجمع بين الصور قد أعطى للصورة الكنائية بُعداً جمالياً رقيقاً.

يقول د. جاسم خلف الياس [١]:

شفيفة كالندى

لشفتيكِ طعم رضابٍ ماكر

لعينيكِ بريق سرورٍ

بلون الصخب الكافر

يقدم الشاعر هنا صورة كنائية غزلية عن طريق الجمع بين صورتين استعاريتين ، وهاتان الصورتان بينهما تناغم صوتي واضح. فالصورة الاولى يصور الشاعر فيها جمالية شفتي الحبيبة فيقول : (لشفتيكِ طعم رضابٍ ماكر) والرضابُ في المعجم هو ((الريق المرشوق أو رغوة العسل و ما تقطع من الندى على الشجر))[٢] فالشاعر هنا قد احسن تصوير الشفتين بالرضاب ، فهو يصورها بالريق الجميل و طعم العسل . ثم يصل الى صورة اخرى فيقول :(لعينكِ بريق السرور) فالشاعر هنا يجعل من بريق العينين رمزاً جمالياً دالاً على الفرح و يردف هذه الصرة بصورة أخرى فيقول: (بلون الصخب الكافر) فالشاعر يجمع بين جمالية بريق العينين و الصخب الذي يصفه بالكفر ، أي صخب الحفلات العالية و ما يحمل هذا الصخب من فرح وسرور في نفس الشباب .

يقول سيف الدين جميل [٣]:

أحبك ... ثم ثانية أحبكِ

ثم ثالثةً...

وألفاً ..

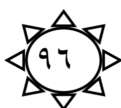
حين أنطقها يصيح أحبكِ الحجر.

---

(١) اسميك الندى و اكنيك البهاء ،١٨

(٢) المعجم الوسيط ، مادة (رضب)

(٣)بذور الاسئلة ، ٤٠



إنَّ التكرار اللفظي للمفردات (احبك) ما هو الا انعكاساً لذات الشاعر الداخلية و الحالة النفسية للشاعر التي قد وصلت حد السيطرة على الروح و الطبيعة ، فالشاعر يستخدم هنا صورة كنائية فيها دلالة على التعميم و الشمول . فيقول: (يصيح أحبكِ الحجر) فهو هنا عندما يستخدم هذه الصورة يشير صراحة الى قوة الصورة الغزلية للشاعر في تغزله بمحبوبته التي قد استحوذت على عموم حياة الشاعر . فهو يريد بهذه الصورة أن يعمم صفة الحب على عموم المخلوقات الحية ليصل الى الجمادات . فمن شدة الحب و الهيام حتى الحجر يصرح بحبه للمحبوبة.

ثانياً : الصورة الحسية :

أ: **الصورة الحركية :**

وهي ((كل صورة غلبت الحركة على اجزائها و تراكيبها))[١] تشكل الحركة على اختلاف انواعها عنصراً مهماً من عناصر الصورة ، و وجود الحركة في الصورة يمنحها حيوية ،و قد تكون الصور الحركية بطيئة أو سريعة.[٢]

و الطابع الاعم للصورة هو كونها مرئية و كثير من الصور تبدو حسية ، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها ، و لكن الواضح أن الصورة يمكن أن تستغني عن الحواس الاخرى ، أكثر من استقائها بالنظر.[٣]

يقول عمر عناز [٤]:

لغتي .. إنفراطات الدموع السمر

في فصل البكاءِ

و الزقزقات يرشها شوقٌ

على أرض اشتهائي

يرسم الشاعر في هذه الاسطر الشعرية صورة جمالية لحركتين ظاهرهما أنَّهما متضادان، و الحق أنَّهما يكملان بعضهما بعضاً . فـ (انفراط الدموع) على الحبيبة خوفاً من

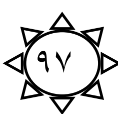
---

(١) الصورة الفنية في المفضليات ، ٢٠٤

(٢) ينظر : الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، ابراهيم أمين الزرزموني ، ١٠٠

(٣) ينظر : الصورة الشعرية ، سي دي لويس ، ترجمة: احمد نصيف ، ٢١

(٤) أحمر جدا ، ٥



فراقها و اشتياقاً لها تكون حركة الدمع في هذه الحالة انهماراً سريعاً فتتناسب هذه الحركة مع مقدار الشوق و يقابل هذه الحركة للدمع قول الشاعر (الزقزقات يرشها) فكلمة الزقزقات هي جمع لـ (زقزقة) و الزقزقة صوت العصافير و التي غالباً ما تثير في النفس حالة من الارتياح والفرح و الحنين ، وتمتاز ايضاً بصوتها السريع الذي تناسب في قول الشاعر مع كلمة (إنفراطات) و كلمة (يرشها) فالرش ايضاً هو حركة سريعة متناسبة كلياً مع حالة البكاء شوقاً على الحبيب . فالصورة و إن كانت تحمل في داخلها صورا جزئية (سمعية و بصرية) لكنها قائمة على الخيال الحركي.

يقول د. ليد الصراف [1]:

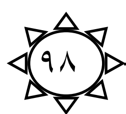
وأقْبلَ البحرُ من أقصىَ سواحلهِ — وأندسَ فى ريقنا يسعى إلى البللِ

وأسرعَ الدهرُ يغشىَ كهف لحظتنا — كأنهُ لم يجد مأوى من الأزلِ

وراح ما دار في الأحقاب أجمعِها — يدورُ أجمعهُ فيها على عَجلِ

يوازن الشاعر في هذه الابيات بين مجموعة صورٍ حركية تمتاز بالسرعة و البطء النسبي ، يوازن الشاعر بين الفعلين (أقبل / اندس) فهو يوازن بين سرعة البحر المقبل و الامواج المتلاطمة و هذا العنفوان العظيم للبحر يوازن بينه وبين الامان و الحياة التي يبحث عنها الشاعر عند المحبوبة فيقول (اندس) و هي دلالة على الدخول بهدوء دون ان يشعر به احد ، فهاتين الصورتين الحركيتين قد رسمتا مشهدا فنيا رائع الجمال من خلال تناغمهما و جمعهما بين السرعة و الغضب و بين الخلسة و الهدوء. ثم بعد ذلك يصور الشاعر حركتين و هما في قوله (أسرع الدهر) وهي صورة حركية انزياحيه فقد جعل من الدهر كائناً حياً له القدرة على الحركة و السرعة و هذه السرعة قد تماشت مع الحال التي يصورها الشاعر للدهر او كما اطلقنا عليه سابقا (الخوف او الرهبة) فالسرعة قابلها تشتت و ضياع و فقدان للامان و هذه الصورة قادت الشاعر الى الصورة التالية في قوله (ما دار في الاحقاب) هذه الصورة هي صورة لحركة الزمن المستمر التي لا هوادة فيها و هي صورة وصفية لحال

(١) قميص لزليخة ، من ارشيف الشاعر ، و هي قصيدة القاها الشاعر في برنامج أمير الشعراء



الازمنة الماضية لكن الشاعر يضيف لها الحركية بقوله (يدور اجمعه فيها على عجل) هذا العجل و السرعة الحركية جاء موازيا لحركة التشتت و الضياع الذي يشاهده الشاعر على ما سميناه الخوف و الرهبة.

يقول محمد جلال الصائغ [١]:

لها شفةٌ من تراث الخرس　　　وقلبٌ بنبض الشوق قد نبس

وعينانِ لو مرتا بالخريف　　　رأيت اخضرار الربيع انبجس

يناغم هنا الصائغ بين الصور الفنية الراقية ليرسم صورة للحبيبة عن طريق مجموعة صور تتلاحم فيما بينها لإنتاج دلالة جمالية. و ابرز هذه الصور الحركية في النص قوله : (قلب بنبض الهوى قد نبس) فهي صورة حركية جمالية لنبض القلب وهي صورة كنائية عن حالة الحب الهائم بجمال الطبيعة . ثم يصور الشاعر صورة حركية فنية جمالية اخرى يعمل فيها على قلب موازين الطبيعة و فصول السنة ، فيجعل من وقع نظر المحبوبة على اشكال الطبيعة موعداً لإنتقال الفصول من الخريف الى الربيع . وهي صورة كنائية ترمي الى معنى ثانٍ و هو الانتقال على يد المحبوبة من الموت الى الحياة . فالخريف هو رمز دال على صور من صور موت الطبيعة و الربيع رمز للحياة فقول الشاعر شكل ثنائية رمزية مكونة (الحياة / الموت) ليحيلها ويربطها بالمحبوبة و بغزله بالمحبوبة . فقد ربط الشاعر فصول السنة بنظرةٍ من محبوبته ، فجعلها اميرة الفصول وبوابة الانتقال بحبها من الموت الى الحياة.

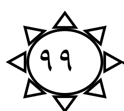
ب : **الصورة السمعية :**

يرى بعض النقاد أنَّ القيم الصوتية هي المحرك الاساسي الاول للعواطف الانسانية ، بل إنَّها تلعب دوراً رئيساً في ابرازها [٢].وتساعد الصورة السمعية على اكساب اللغة الشعرية دلالات متنوعة تمكنها من التعبير و الاثارة و القدرة على الايحاء. يقول ابن جني ((التعبير المجازي للألفاظ ابلغ في الدلالة من الحقيقة التي تعتمد على دلالة الألفاظ المعجمية.))[٣]

(١) متسع لحب اخر ،٢٧

(٢) ينظر : صورة المرأة في شعر غازي القصيبي ، احمد سليمان اللهيب ، ٢٠٤

(٣) ينظر : الخصائص ، ابن جني ،٤٤٤



و يرى (إليوت) أن الصورة السمعية لها خيال خاص بها يسمى (الخيال السمعي) وقد عرَّفَهُ على أنَّه ((إحساسٌ بالمقاطع و الايقاع إحساساً يعبر عن مستويات التفكير و المشاعر الواعية الى أكثر الاحاسيس بدائية عن طريق منحه قوة خاصة لكل كلمة)).[١]

ومن النماذج الغزلية في شعر شعراء الموصل على الصورة السمعية :

يقول عمر عناز[٢] :

لغتي تحاصرني

لأني إن همستُ

سيعرفونك ..

و الان ماذا ...

إذ يفلّي الموج في صمت

شؤونك..

فالشاعر هنا يوظف الصورة السمعية في تصوير اللامحسوس ويربط الصوت به . فيقول: (لغتي تحاصرني) فهي صورة فنية جمالية ، يربط الشاعر هذه الصورة بصور سمعية صوتية بقوله : (إن همستُ) والهمس هو أدنى مستوى صوتي . و الصوت هو التمثيل الفعلي للغة . فالشاعر هنا قد وظف الصورتين لإنتاج دلالة غزلية مغطاة بغطاء حذرٍ وترقب خوفاً من الوشاة. ففي هذه الصور يمازج الشاعر فيها مع صورة اخرى في قوله : (يفلّي الموج في صمتٍ) فالشاعر يوازن بين همس الذات للغة و هدوء الليل و الموج وهي دلالة جمالية على صورة غزلية هادئة بهدوء البحر الذي يخبئ الاسرار.

يقول د. وليد الصراف[٣] :

وأنسابَ هَمسُك عند اللثم يفعل بى ما الخمرُ تفعلهُ بالشَاربِ الثَمِلِ

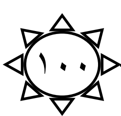
نلحظ في هذا البيت أن الشاعر يمازج بين صورتين سمعية و ذوقية حسية ، فالصورة السمعية قد اكملتها الصورة الحسية ، فالشاعر يصور حاله لحظة سماع همس المحبوبة بالشارب الثمل ، فالمكون السمعي (همسك) ما هو الا صدى لانفعالات الذات

---

(١) الصورة الفنية في النقد الشعري ، عبد القادر الرباعي ، ٨٧

(٢) خجلا يتعرق البرتقال ، ٦٢

(٣) قميص لزليخة ، من ارشيف الشاعر ، و هي قصيدة القاها الشاعر في برنامج أمير الشعراء



جراء سماع صوت الحبيبة و الهيام به ، فالشاعر هنا يقدم صورة غزلية مؤطرة بإطارين سمعي وحسي للوصول الى الغرض الاساسي

يقول د. جاسم خلف الياس(١) :

تبرق المنافي

و ترعد الخطى

فترجف الغيمات رحيقاً

يخلدني في عينيكِ ... بيادر لا تنضب

يستخدم الشاعر صورتين متماثلتين شكلاً مختلفتين في الدلالة . و اختلافهما ليس اختلاف تضاد بل هو اختلاف في العمل . فكل صورة منها تكمل الاخرى في العمل . فيقول (تبرق المنافي / ترعد الخطى) فالشاعر من خلال الكنايتين التي يوردهما في الصورة ، يزيد من قوة وقع و تعبير الصورة على المتلقي فلو قال مثلاً(تؤلمني المنافي و الخطى) لما كان للعبارة الوقع نفسه في نفس المتلقي اطلاقاً مثل ما كان صدى الصورة مع هذه الكنايات ، فالكنايات التي جاء بها الشاعر هي كنايات لمدلولات صوتية لها دلالاتها النفسية و الجمالية في الشاعر و المتلقي . وقد جمع الشاعر بين صورة صوتية متداخلة مع الصورة البصرية و التي تبرق من خلالهما صورة كنائية كبرى .

جـ : الصورة البصرية :

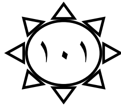
تؤدي الصورة البصرية دوراً مؤثراً في امدادنا بفاعلية ناشطة تقدم عمقاً جديداً في صياغة المعاني المرتبطة بها ؛فالصورة الشعرية يقصد بها : ((التشكيل الفني الذي يظهر الهيئات في المقام الاول ، فيظهر الابعاد و الحجوم و المساحات و الالوان و الحركة ، وكل ما يدركه بحاسة البصر))(٢)

و الصورة البصرية لا تمثل الصورة الحسية ولكن الصورة الحسية ليست دائما هي الصورة المرئية لأنها نتاج لكل الحواس الاخرى ولكنها تمثل النسبة العليا بين سائر المدركات الحسية . (٣)لتكون الرؤية مرتكزاً فعلياً للصورة ، لأنَّها منتج لغوي يصدر عن حاسةٍ تتعاون

(١) أسميك الندى و أكنيك البهاء ، ٢١

(٢) : الصورة الفنية في المفضليات ، ٢٠٣

(٣) : ينظر : الشعر العربي المعاصر ، عز الدين اسماعيل ،١٣٠



مع حواسٍ أُخر في التأمل البصري الذهني و التفاعل الذاتي مع المشاهد و المُشاهدات ببصرٍ و بصيرة و واقعية مثالية تحرك المشاعر و الاحاسيس و يتوسم الشاعر بالبصر محاكاة الموصوف و نقله نقلاً خاصاً يصوره للمتلقي كما لو كان يراه .[1]

فتتحول الرؤية الواقعية الى رؤية فنية جمالية تتميز بالإحساس حين تقتصر في بنائها اللغوي على الرؤية البصرية المحضة .

فـ ((كثير من الاشياء التي تتميز بالعين لا تتميز بالحواس الاخرى كالأوان و الاشكال و الاحجام))[2]

وقد تنوعت الصور البصرية في القصيدة الغزلية الموصلية و كان ابرزها :

يقول د. جاسم محمد جاسم[3] :

يا رائعاً مذ رأت عيناي قامته　　　أصبحت اشعر أنّ العمر مختلف

إنَّ القامة او القوام الذي قدم الشاعر صورته هو شكل منظور مرئي ليكون مرادفاً شكلياً للحبيب فمثل به ((الصورة التي تقع بين المفهومات المجردة ومنطقة الشعور))[4] حاملاً العنصر الشكلي المنظور لمفهوم الصورة البصرية التي استوعبها الشاعر في قصيدته التي تحاكي عناصر الوجود في الكون عن طريق الصورة الذهنية الناتجة عن تفاعل الصور البصرية في الذهن و الفكر.

يقول محمود الدليمي[5] :

هـذي الجميلـةُ مـا تَـزالُ صَـبيّةً　　　الوجـــهُ وَردٌ واليـــدانِ عَبيـــرُ

يقدم الشاعر هنا صورة غزلية بصرية لوصف حسي لمحبوبته (المدينة) فهو يقدم لها وصفا أزلياً بقوله (ما تزال) اي أنَّه يقدم صورة المحبوبة سابقاً و لاحقاً أي أنّها صفة ثابتة لا تتغير . فينقل الشاعر من خلال الرؤية البصرية و يعبر عن هاجس ذاتي كما انه نوع من الإشراق والولادة الشعرية عبر تحفيز الماكنة البصرية والفعالية الخيالية اللتان تهبان الشاعر وعياً بموضوعه أكثر تنويراً . و إنَّ قوة الملكة الشعرية هي التي تشكل طبيعة الصورة

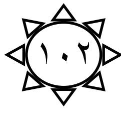
(١) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ٣٢٩

(٢)الصورة في شعر بشار بن برد ، د. عبد الفتاح صالح نافع ، ١٠١-١٠٢

(٣) سماء لا تعنون غيمها ، ٧٠

(٤) مرايا التخييل الشعري ، د. محمد صابر عبيد ، ٤٨

(٥) قصيدة لقطة تصورية موصلية ، من ارشيف الشاعر.



وتثقلها من حالتها التعبيرية العادية إلى صورة تعبيرية فنية هي من اعطى الثقل و الجمال الفني الغزلي للصورة التي يرسمها الشاعر . إذ يقدم الشاعر صورة الربيع الذي يحدد عناصر التشكيل للصورة بما في هذا الفصل من نشاط حياتي للكائنات المختلفة ، فهو عندما صور المدينة بالشباب و الصبا الدائم اوجد معادلا موضوعيا لهذا التصوير الا وهو صور الربيع (ورد/عبير) .

يقول عبد المنعم الامير [١]:

أقبل الليل

فرتبت فؤادي

مثل باقات الزهور

و أيقظت شموع الروح ... كي احيي انتظارك

ذبل العمر حبيبي .... حالماً يرجو انهمارك

حاول الشاعر الانتقال في هذه القصيدة من الصورة البصرية المجردة الى الصورة الحسية المجازية فهو قد صور صورة بصرية حقيقية بقوله : (اقبل الليل) ولكن هذه الصورة هي احالة دلالية الى ما وراء النص ، فالشاعر قد قصد من قوله هذا هو حضور وقت الغزل و الحب فالليل وقت لتأجج المشاعر و الاحاسيس . لذلك نجد أنّ الشاعر عندما يصور الليل يردفه بصورة اخرى مجازية فيقول : (رتبت فؤادي) فهذه الصورة هي صورة تشبيهية يشبه فيها الشاعر الاستعداد النفسي و المادي للقاء الحبيبة بترتيب و جمال مثل جمال باقات الزهور من العطر و الشكل . و يتبع الشاعر هذه الصورة بصورة مجازية اخرى وهي (شموع الروح) فهذه الصورة ايضاً ترتبط دلاليا بالروح عن طريق رابط الذوبان نتيجة انقضاء الوقت فالشاعر يشبه روحه بالشمعة التي تتناقص كلما مر وقت اطول اضافة الى الجو الرومانسي الذي يوحيه ضوء الشمعة . فهذه الصورة هي الأخرى يحاول الشاعر من خلالها تقوية دلالة الصورة البصرية المجردة و اعطاء دلالة الغزل بعداً حسياً عاطفياً جمالياً .

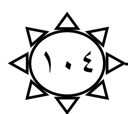
---

(١) ما سقط سهوا من ذاكرة الحلم ، ٦٣

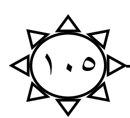
وفيما يلي سنورد مجموعة من الجداول الاحصائية نوضح فيها تعداد للعناوين المستخدمة في قصيدة الغزل الموصلية المدروسة ، بالإضافة الى الصور البيانية و الحسية بتفرعاتها .

١ : العناوين :

ت	القصيدة	الكاتب	الديوان
١	ثرثرة عبر الهاتف	د. جاسم محمد جاسم	سماء لا تعنون غيمها
٢	تحفة	=	=
٣	أزمة	=	=
٤	نصف حب	=	=
٥	ميعاد	=	خريف لايؤمن بالصفرار
٦	تسديد شعري لديون سابقة	=	=
٧	تهطلين شهقات بنفسج	د. جاسم خلف إلياس	اسميك الندى و اكنيك البهاء
٨	كي لايقتل الظمأ سحر الندى	=	=
٩	تلك قافلتي	=	=
١٠	اتهجاك خلف ذاكرة الحضور	=	=
١١	اكتنزي يا وحشتي بفيض الاندهاش	=	=
١٢	ومضات في مملكة الندى	=	=
١٣	حضور الدهشة	=	=
١٤	كركرات الاقحوان	=	=
١٥	اسميك الندى واكنيك البهاء	=	=
١٦	فرح المباهج	=	=
١٧	صباحك احلى	محمد جلال الصائغ	متسع لحب اخر
١٨	عام من الحب	=	=
١٩	عيد حقيقي	=	=
٢٠	عيدية	=	=



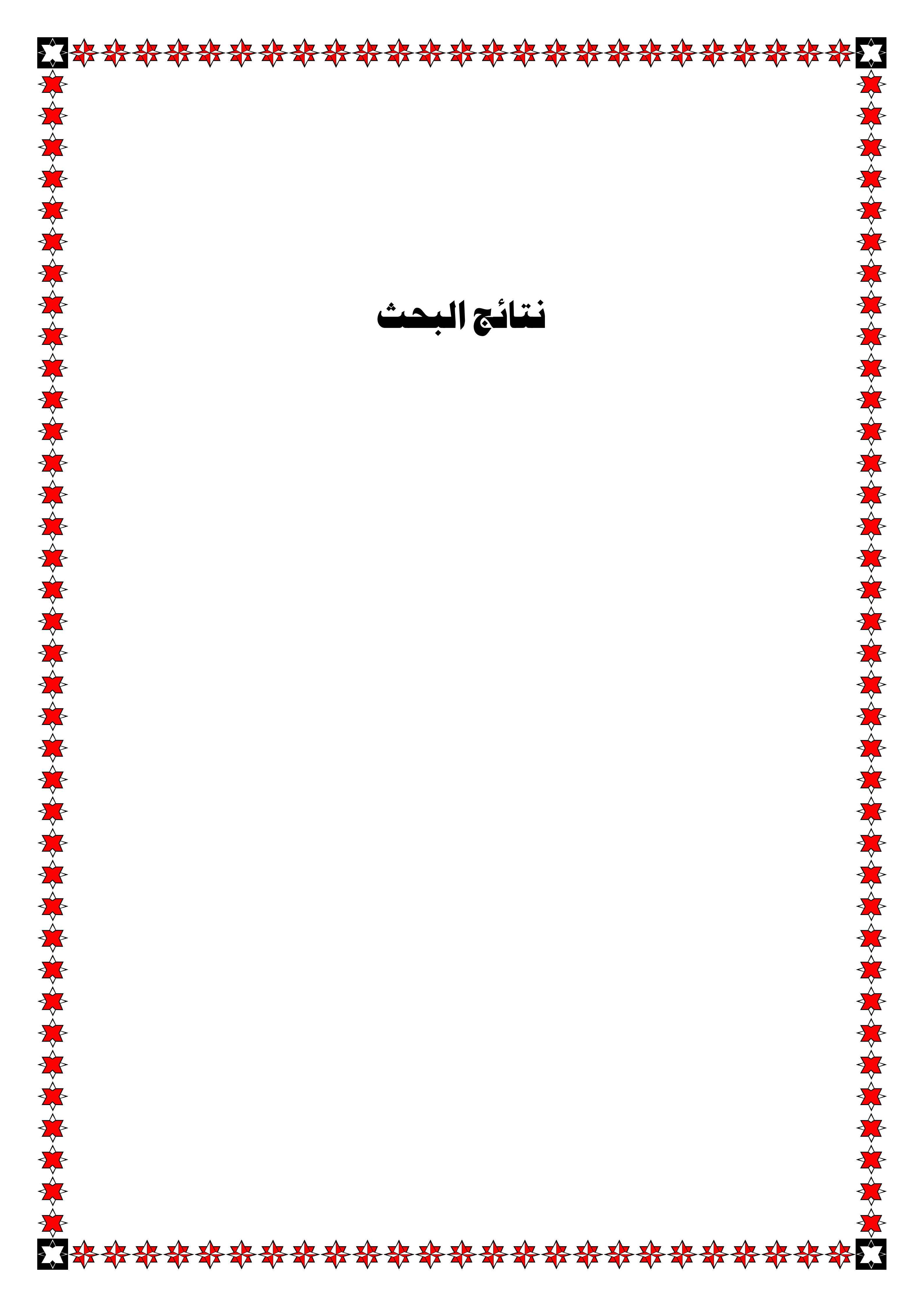
٢١	عيون الحرس	=	=
٢٢	عسل و شبق	=	=
٢٣	ميلاد انثى القلب	=	=
٢٤	الهوى المجنون	=	=
٢٥	يا نخلة الروح	=	=
٢٦	ادم العشق	=	=
٢٧	الكتاب المفتوح	=	=
٢٨	حكاية حب	=	=
٢٩	فستانها الاحمر	=	=
٣٠	في يوم وليلة	=	=
٣١	نورس	عبد المنعم الامير	تعرت فانشطر الليل
٣٢	لماذا اتيت	=	=
٣٣	لك انتمائي	=	=
٣٤	اشتهاءات	=	=
٣٥	اتحبني وتقول كم	=	=
٣٦	حلول	=	=
٣٧	كسور في عروض القلب	=	=
٣٨	عواطف لاسلكية	=	ما سقط سهوا من ذاكرة الحلم
٣٩	توقيع عاشق على ثوب تونسي	=	=
٤٠	وصال	=	=
٤١	و اخيرا احبك	د. علي محمد ايوب	ذكرى البوح
٤٢	حلو قميصك	د. أحمد شهاب	قال انتظرني بجفرا
٤٣	تعالي	سيف الدين جميل	بذور الاسئلة
٤٤	هواجس مبكرة	=	=



٤٥	علمت قلبي	=	=
٤٦	امام عرشها	=	=
٤٧	يامن راى	=	=
٤٨	خجلا يتعرق البرتقال	عمر عناز	=
٤٩	جكليتة	=	=
٥٠	من سكر المعنى	=	احمر جدا
٥١	قميص لزليخة	د. وليد الصراف	أرشيف الشاعر
٥٢	مرآة لآمرأة عراقية	=	=
٥٣	لقطة تصويرية موصلية	محمود الدليمي	أرشيف الشاعر
٥٤	منمنمات	رعد فاضل	منمنمات
٥٥	أفتقدك	أ.د عبد الستار البدراني	أرشيف الشاعر
٥٦	السراب	=	=
٥٧	برئ من تهمة الغياب	=	=

٢ : الصور :

ت	نوع الصورة	العدد
١	الصورة البيانية : أ : التشبيهية	٧٢
٢	ب : الاستعارية	٦٧
٣	ج : الكنائية	٤٢
٤	الصورة الحسية : أ : الحركية	٥٥
٥	ب : السمعية	٣٧
٦	ج : البصرية	٣٥



نتائج البحث

نتائج البحث

بعد هذا التطواف الممتع المتواضع في غمار قصيدة الغزل الموصلية لا يسعنا الا ذِكر أهم ما توصل له البحث في رحلته هذه :

١ : على الرغم من الظروف الصعبة التي مر بها العراق بعامة و الموصل بخاصة بعد الاحتلال ، مما ترك اثاره السلبية على الحياة الاجتماعية ، فالغزل بوصفه حاجة انسانية و اجتماعية ظل جزءا من القصيدة و مصوراً لحالة المجتمع و دليل على التشبث بالحياة و الانتماء لها .

٢ : ظلت دواوين و قصائد الشعر خلال الفترة المحددة بالدراسة حاوية على قصائد غزلية على الرغم من اختلاف الاجيال الشعرية لكتاب هذه القصيدة ، إذ أن بعض شعراء العينة المدروسة من أجيال السبعينيات و ثمانينيات القرن الماض وبعضهم من الشباب الذين ظهروا في الساحة الشعرية في القرن الحادي و العشرين .

٣ : اتسمت لغة الشعر الغزلي الموصلي بالانزياح و الاتيان بالصور الحسية الجميلة و التي تعلي من شأن الحبيبة و تعطيها مكانة متميزة ، ولذلك جاءت اللغة الشعرية بموضوعات تنساب برقة و تُلائم طبيعة القصيدة الغزلية .

٤ : مما لا شك فيه أن اللهجة الموصلية بخصوصيتها المحلية واستعمالها الدارج استطاعت أن تترك بعض بصماتها على القصيدة الموصلية و هو امر يبدو لنا في أسبابه يعود الى سببين و هما :

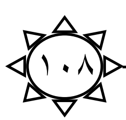
أ : التأثر بقصيدة شعر التفعيلة و الحداثة و التي سعت منذ بدايتها الى ادخال المحلي و الشعبي الى مفرداتها .

ب : خصوصية اللهجة الموصلية و تميزها الجمالي .

٥ : إن المعجم الشعري الغزلي في قصيدة الغزل الموصلية – المدروسة – اتسم بالتأثر بالطبيعة حول الشعراء ، فجمالية الطبيعة الموصلية وربيعها المتجدد ترك اثره واضحاً في القصيدة الموصلية التي حاولت الربط بين جمال المرأة و جمال الطبيعة الانثوية .

٦ : رأت القصيدة الموصلية أن جمال المرأة هو جزء من جمال الطبيعة ، و أن المرأة تتواشج مع جمال الطبيعة و لذلك اقترنت صفات الجمال الانثوي مع صفات الجمال الطبيعي بحيث اصبح كلاهما و احداً.

٧: اتسمت قصيدة الغزل الموصلية بالسعي الى استبدال الضمائر و التنقل بين الضمائر بإحالاتها المختلفة من متكلم و مخاطب و غائب في القصيدة الواحدة و هذا الانتقال بين الضمائر يمنح القصيدة التماسك و الاتساق الدلالي و الخصوصية و يضيف لها جمالية مميزة .



٨ : ومن العناصر الاحالية التي استخدمها شعراء الموصل في قصيدة الغزل (الاستبدال) بوصفه احد المعوضات ، فأن عملية التعويض تفترض وجود عنصر سابق ومن ثّم يعوض هذا العنصر السابق بأخر يليه وتكون عملية فهم وتفسير العنصر اللاحق مستندة على الرجوع إلى العنصر السابق في النص.و الإحالة هنا عن طريق الاستبدال المفردات والعبارات بعضها مع بعض. والاستبدال في العربية يتم بواحدة من الطرائق الاتية: (النعت و البدل و التفسير)

٩ : و قد استخدم شعراء الموصل (التكرير) بوصفه أحد أدوات الإحالة التي تهدف إلى تدعيم التماسك النصي من أجل العلاقة بين العناصر المكونة للنص إذ أن هذا التكرير قد حقق الاستمرارية بين الملفوظ أولاً والملفوظ ثانياً .

١٠ : لقد كتب شعراء الموصل على الانماط الثلاثة السائدة (قصيدة الشطرين و قصيدة التفعيلة و قصيدة النثر) إلا أن النمط الغالب و السائد هو قصيدة التفعيلة على الرغم من أن نظام الشطرين ظل واضحاً و مهيمناً عند بعض الشعراء الشباب الذين ظلوا اوفياء لهذا النمط .

١١: لم ينظم شعراء الموصل على جميع الامكانيات الوزنية المعروفة بل ركزوا على اوزان معينة و ابتعدوا عن اوزان اخرى ، فقد استخدموا تفعيلات البحور الصافي بأشكالها المزحفة و المعلولة و قد استخدموا تفعيلات : ((متفاعلن(ب ب – ب –) / مفاعلتن (ب – ب ب –) / فاعلاتن (– ب – –) / فعولن (ب – –) / مفاعيلن (ب – – –)))

١٢ : و قد كثر في شعر الغزل الموصلي نظم الشعراء على بحري البسيط و الكامل و بعضٌ قليل على المتقارب مجزوء الكامل .

١٣ : يلاحظ أن التشكيل البصري للقصيدة الغزلية الموصلية المكتوبة على نظام الشطرين جاء على طريقة السطر الشعري في الكتابة فهي قصيدة شطرين في شكلها الايقاعي و قصيدة تفعيلة في شكلها البصري.

١٤ : و قد تنبه شعراء الى رتابة القافية الساكنة فلونوا قوافيهم بالحركة والسكون و أفادوا من ذلك في القصائد التي تحمل تعدد الاصوات وتنوع الاجواء، و نوعوا في قوافيهم بين الاطلاق و التقييد .

١٥ : و قد ظهر الايقاع الداخلي في قصيدة الغزل الموصلية بكونه فالإيقاع الداخلي تظهر أهميته في كونه عنصراً متميزاً يتولد من خلال الحركة الدلالية في النص الشعري تؤثر فيه وتتأثر به ، وهو بعبارة أخرى حركة تنمو و تولد الدلالة ، و هو احساسات الشاعر بالحروف و الكلمات و العبارة احساساً خاصاً بحيث تجيء في النص أو أجزاء منه متسقة مجاوبة. وبمعنى اخر الاحساس بجماليات اللغة وقيمتها الصوتية و التركيبية . فالقيمة الايقاعية الصوتية تأتي من خلال اشتغالها

مع النشاط النفسي . وبذلك تكون وسيلة للسموّ و سبيلاً للإيحاء من خلال اكتساب الكلمات للنغم في السياق الشعري .

١٦ : و قد جعل الشاعر الموصلي في قصيدته من تكرار الاصوات و العبارات و الجمل و الاصوات قبساً ينفح القصيدة بنفحة موسيقية خاصة فالأصوات لا تطرب بذاتها بل بما توحيه من شعور و ربما تمثله في الطبائع و الاذهان .

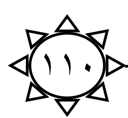
١٧ : اما على مستوى الصورة الفنية فقد صور الشعراء الموصليون قصيدة الغزل بالصور البيانية و الصورة من حيث انماطها و صورة العنوان في القصيدة . فقد عادت قصيدة الغزل الموصلية الى الصورة التي تجمع حواساً مختلفة و ذلك بأن الحب يشمل الحواس الانسانية جميعا لذلك تداخلت الحواس الانسانية في قصيدة الغزل الموصلية .

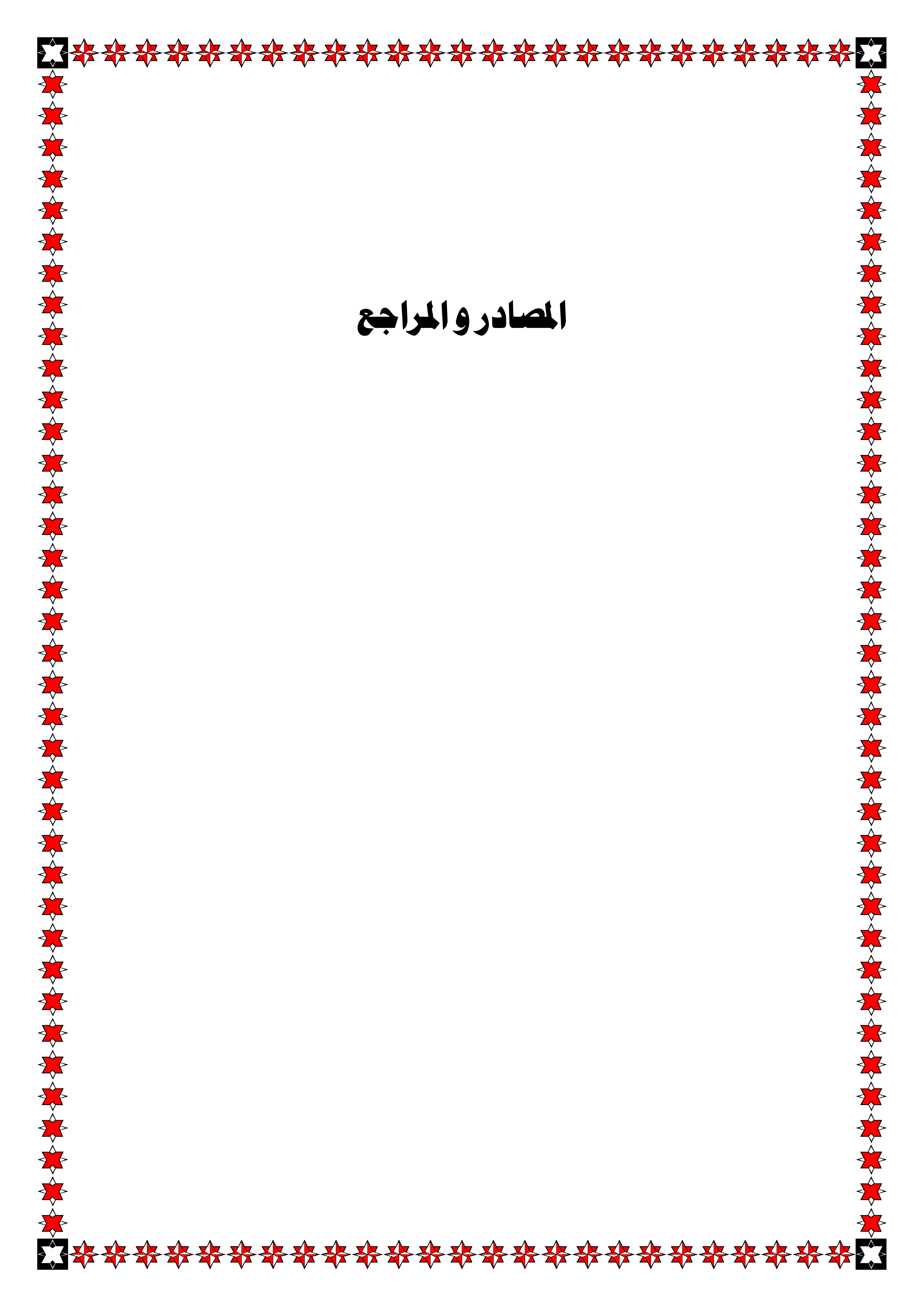
١٨ : إنَّ الصورة البيانية في القصيدة الغزلية تستقي جماليتها التركيبية و التأويلية من الاساليب البلاغية التي يوظفها الشاعر لتنظيم تجربته الشعورية وتقوية دعائم الفكرة و العاطفة بتوسيع مدارات اللغة بالمجاز بوصفه طاقة مشحونة بالتأويل ، وتختلف فاعلية الصورة و حركيتها تبعاً للنمط الصوري البلاغي وصيرورته في انماط بيانية تستمد من التشبيه و الاستعارة و الكناية .

١٩ : لقد نوع شعراء الموصل في انماط الصورة الفنية فقد استخدموا صوراً حركية و سمعية و بصرية .

٢٠ : ان السمة الأساسية التي تتمتع بها أغلب العناوين هي الاقتصاد اللغوي في مقابل الاتساع الدلالي، فقد يتألف العنوان من جملة، أو كلمة ، أو استفهام، أو تعجب، أو ما شابه ذلك، وهذا الاقتصاد في بنية العنوان يمارس التكثيف للدوال المبثوثة في بنيته اللغوية، أو في بنية النص الذي يتعلق به .ولذلك نجد الكثير من العناوين بحاجة الى الوصول الى الموجهات التي تحكمت باختيارها ، و التي غالبا ما تسمها بالانغلاق النسبي.

٢١ : إنَّ عنوان القصيدة الغزلية الموصلية هو الاخر قد شكل بوابة دخول للنص الغزلي الموصلي بوصفه عتبة نصية مهمة . ذلك أنها أولى عتباته التي تمثِّل مداخله، التي يقع عليها المتلقي سايكولوجياً ومعرفياً، بما قد تحيل إليه.





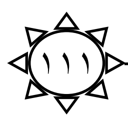
المصادر والمراجع

المصادر :

١. أحمر جدا ، عمر عناز ، هيئة ابو ظبي للسياحة و الثقافة – اكاديمية الشعر – سلسلة دواوين شعراء امير الشعراء ٩ ، ط١ ، ٢٠١٣
٢. أسميك الندى و أكنيك البهاء ، د. جاسم خلف الياس ، مطبعة الديار – العراق الموصل ، ط١ ، ٢٠١٣
٣. أطراس البنفسج ، شاكر مجيد سيفو ، دار الينابيع للطباعة والنشر ، ط١ ، ٢٠١٠
٤. البحر ليس اسمي ، عبد الجبار الجبوري ، دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع – سورية دمشق ، ط١، ٢٠١٠
٥. بذور الاسئلة ، سيف الدين جميل ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١١
٦. تعرت فانشطر الليل ، عبد المنعم الامير ، دار افريقية للنشر ، ط١، ٢٠١٠
٧. خجلا يتعرق البرتقال ، عمر عناز ، دار الصدى للصحافة و النشر – دبي ، ط١ ، ٢٠٠٩
٨. خريف لا يؤمن بالاصفرار ، د. جاسم محمد جاسم ، دار تموز للطباعة والنشر – دمشق ، ط ١ ، ٢٠١٢
٩. ذكرى البوح ، د. علي محمد ايوب ، دار ازمنة للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٢
١٠. سماء لا تعنون غيمها ، د. جاسم محمد جاسم ، دار تموز للطباعة والنشر – دمشق ، ط ١ ، ٢٠١٠
١١. قال إنتظرني بجفرا ، احمد شهاب ، دار تموز للطباعة و النشر ، ط١ ، ٢٠١٣
١٢. ما سقط سهوا من ذاكرة الحلم ، عبد المنعم الامير ، منشورات مكتبة الجيل العربي – الموصل ، ط١ ، ٢٠١١
١٣. متسع لحب اخر ، محمد جلال الصائغ ، منشورات الاتحاد العام للأدباء و الكتاب في نينوى ، ط١ ، ٢٠١٤
١٤. منمنمات ، رعد فاضل ، المديرية العامة لتربية نينوى – النشاط المدرسي – شعبة الشؤون الادبية ، ط١، ٢٠٠٩

مصادر أخرى :

١ . أرشيف الشاعر الاستاذ الدكتور عبد الستار البدراني ، مجموعة قصائد قيد الطبع



٢ . من أرشيف الشاعر الدكتور وليد الصراف : قصيدة (قميص لزليخة) و هي قصيدة ألقاها الشاعر في برنامج أمير الشعراء. و قصيدة (مرآة لامرأة عراقية) و هي من أرشيف الشاعر ايضاً.

٣ . من أرشيف الشاعر محمود الدليمي (قصيدة لقطة تصويرية موصلية)

المراجع :

أولاً / الكتب

١. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، عبدالقادر القط، دار النهضة، بيروت ، د.ط ، ١٩٨٧

٢. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، عبد الحميد جيدة ، ط١ ، مؤسسة نوفل – بيروت ، ١٩٦٥

٣. أثر التراث الشعبي في القصيدة المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)،د.كاملي بلجاج، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٤

٤. أدوات النص، محمد تحريشي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠

٥. الأرض الخراب والشعر العربي الحديث (دراسة في تأثير قصيدة ت.س.اليوت في الشعر الحديث)، ديزيرة سقال ، منشورات مريم – بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٢

٦. أسرار الإيقاع في الشعر العربي، د. تامر سلوم، دار المرساة للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية . سورية، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م

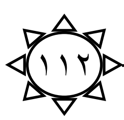
٧. اسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، دار المعرفة بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١

٨. الأسس الجمالية في النقد العربي . عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد . العراق، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م.

٩. الاسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيد عبد الحميد ناجي ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط١ ، ١٩٨٤

١٠. الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ، مصطفى سويفي ، دار المعارف القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٦٩

١١. الاشارات و التنبيهات في علم البلاغة ، ركن الدين محمد بن علي بن محمد الجرجاني ، تحقيق عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر ، ط٢ ، ١٩٨٢



١٢. الاشتراكية والفن ، ارنست فيشر ، ترجمة أسعد حليم ، دار القلم بيروت ، د.ط ، ١٩٨٠

١٣. اصول النغم في الشعر العربي ، صبري ابراهيم السيد ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ط١ ، ١٩٩٣

١٤. ألق النص دراسة للبنة الفنية و الموضوعية في شعر الموصل المعاصر ، د. عبد الغفار عبد الجبار عمر ، دار ابن الاثير للطباعة والنشر – جامعة الموصل ، ط١ ، ٢٠٠٩

١٥. الامتاع و المؤانسة ، ابو حيان التوحيدي ، دار الحياة بيروت ، ط١ ، د.ت

١٦. أوزان الشعر ، مصطفى حركات ، الدار الثقافية للنشر – القاهرة ، ط١، ١٩٩٨

١٧. أوهاج الحداثة (دراسة في القصيدة العربية الحديثة)، نعيم اليافي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، د.ط ، ١٩٩٣

١٨. الايقاع الداخلي في قصيدة الحرب ، عبد الرضا علي ، بحوث المربد ، دار الحرية للطباعة ، د.ط ، د.ت

١٩. ايقاع الشعر الحر بين النظرية و الابداع ، عبد الجبار داؤود البصري ، بحوث المربد العاشر ، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٩

٢٠. الايقاع في الشعر العربي ، عبد الرحمن الوجي ، دار الحصاد للنشر دمشق ، ط١ ، ١٩٨٩

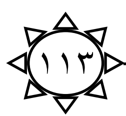
٢١. البديع في ضوء اساليب القرآن ، عبد الفتاح لاشين ، دار المعارف القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٩

٢٢. البلاغة العربية قراءة اخرى ، د. محمد عبد المطلب ، سلسلة ادبيات ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان الجيزة مصر ، ط١ ، ١٩٩٧

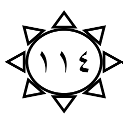
٢٣. بناء الاسلوب في شعر الحداثة ، د. محمد عبد المطلب ، الهيئة المصرية للكتاب ، د.ط ، ١٩٨٤

٢٤. البناء الصوتي في البيان القرآني، د. محمد حسن شرشر ، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.

٢٥. بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة اشجان يمنية) ، عبد الملك مرتاض ، دار الحداثة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦



26. بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ، فيصل صالح القصيري ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠٦
27. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء . المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
28. البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٤٠٥هـ . ١٩٨٥م.
29. التجربة الخلاقة ، س . م يورا ، ترجمة سلامة حجاوي ، منشورات وزارة الاعلام ، دار الحرية ، بغداد ، د.ط ، ١٩٧٨
30. تحليل الخطاب ، براون جورج بول ، ترجمة لطفي الزيلي ، جامعة الملك سعود الرياض ، د.ط ، ١٩٩٧
31. تحليل الخطاب الشعر ي ، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي / المغرب ، ط٢ ، ١٩٨٦
32. تحليل الخطاب، جون لاينز ، ترجمة عباس صادق الوهاب ، سلسلة المائة كتاب ، دار الشؤون الثقافية – بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧
33. التركيب اللغوي للأدب ، الدكتور لطفي عبد البديع ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٠م .
34. ترويض النص . دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، حاتم الصكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
35. تشريح النص(مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)،عبدالله الغذامي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ،ط٢ ، ٢٠٠٦
36. تشكيل البنية الايقاعية في الشعر الفلسطيني ، د. عبد الخالق العف ، مطبوعات وزارة الثقافة الفلسطينية – غزة ، ط١ ، د.ت
37. التصوير البياني ، حنفي محمد شرف ، مكتبة الشباب القاهرة ، د.ط ، ١٩٧٠
38. التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية ، قاسم عدنان حسين ، الدار العربية للنشر و التوزيع مدينة نصر القاهرة ، ط٢ ، ٢٠٠٠
39. تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد . العراق.، د.ط ، ١٩٧٥



٤٠. التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية) ، د. شفيع السيد ، مطبعة الاستقلال الكبرى ، مصر ، د.ط ، ١٩٧٧

٤١. التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل ، دار العودة، بيروت، ط ٤ ، ١٩٨٨

٤٢. ثلاث رسائل للجاحظ ، (رسالة القيان) ، الجاحظ ، المكتبة السلفية ، القاهرة ، د.ط ، ١٩٩٢

٤٣. الجانب العروضي عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء و سراج الادباء (دراسة مقارنة) ، أحمد فوزي الهيب ، دار القلم للنشر و التوزيع ، ط٢ ، ١٩٨٩

٤٤. جماليات التشكيل الايقاعي في شعر السياب، أ.د محمد جواد البدراني ، الدار العربية للموسوعات بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠١٣

٤٥. جمهرة اللغة، ابن دريد أبي بكر محمد بن الحسن الازدي البصري (ت ٣٢١هـ)، مكتبة المثنى– بغداد، ج(١، ٢)، ط١، (طبعة جديدة بالاوفسيت)، (د. ت).

٤٦. الحداثة الشعرية ،محمد عزام ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط ١٩٩٥

٤٧. الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ، د. خليل موسى ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩١

٤٨. حركة الايقاع في الشعر العربي المعاصر ، حسن الغرفي ، افريقيا الشرق – المغرب ، ط ١ ، ٢٠٠١

٤٩. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، د. صالح أبو اصبع ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ، د.ط ، ١٩٧٩

٥٠. الحركة النقدية حول السياب ، أ.د محمد جواد البدراني ، الدار العربية للموسوعات – بيروت ، ط١ ، ٢٠١٣

٥١. الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م

٥٢. دراسات في الأدب العربي ، مصطفى ناصف ، دار الاندلس – بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٣

٥٣. دراسات في النقد العربي ، عثمان موافي ، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية ، ط٣ ، ٢٠٠٠

٥٤. دراسات لأسلوب القرآن الكريم ، د. محمد عظيمة ، مطبعة حسان – القاهرة ، د.ط، د.ت

٥٥. دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة ، الازهر الزناد ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء – بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢

٥٦. دير الملاك . دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن إطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م.

٥٧. رماد الشعر(دراسته في البنى الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق) ، عبدالكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٨

٥٨. شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الفكر بيروت ، ط ١٦ ، د.ت

٥٩. شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، لعبد العزيز بن سرايا بن علي السنبسي الحلي (صفي الدين الحلي) ت: د/نسيب نشاوي مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق،١٤٠٣ هـ – ١٩٨٢ م

٦٠. شرح المفصل ، ابن يعيش النحوي ، مكتبة المثنى – القاهرة ، ط١ ، ج١ ،د.ت

٦١. شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ابن هشام الأنصاري، ومعه كتاب منتهى الأرب بتحقيق شرح شذور الذهب، محمد محيي الدين عبد الحميد، منشورات دار الهجرة، قم . إيران. د. ت ، د. ط

٦٢. شعر الطليعة في المغرب ، د. عزيز الحسين ، منشورات عويدات ، ط٢ ، ١٩٨٧

٦٣. الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث ، محمد بلوحي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠

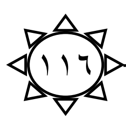
٦٤. الشعر العربي الحديث . بنياته و إبدالاتها، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء . المغرب، ط١ .١٩٩١م.

٦٥. الشعر العربي المعاصر ، عز الدين اسماعيل ، دار الثقافة – بيروت ،ط٣ ، ١٩٨١

٦٦. الشعر كيف نفهمه و نتذوقه ، اليزابيث دور ، ترجمة محمد إبراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة – بيروت ، ط١ ، ١٩٦١

٦٧. الشعر و الشعراء في العراق(١٩٠٠–١٩٥٨) ، احمد ابو اسعد ، دار المعارف – لبنان ، ١٩٥٩

٦٨. الشعر و الشعرية ، محمد لطفي، الدار العربية للكتاب – تونس ، ط١ ، ١٩٩٢



٦٩. الشعر والشعراء ، ت . س . أليوت ، ترجمة : محمد جديد ، دار كنعان للدراسات و النشر – دمشق ، ط١ ، ١٩٩١

٧٠. الشعر والنغم، د. رجاء عيد، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥م.

٧١. شعرنا القديم والفقد الجديد ، د. وهيب رومية ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٦

٧٢. الصورة الادبية (دراسات في النقد الادبي) ، مصطفى ناصف ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، د.ط ، ١٩٥٨

٧٣. الصورة الادبية ، فرانسوا مورو ، ترجمة : علي نجيب ابراهيم ، دار الينابيع ، دمشق ، د.ط ، ١٩٩٥

٧٤. الصورة البيانية في شعر عمر ابو ريشة ، وجدان الصائغ ، دار الحياة مؤسسة الخليل التجارية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧

٧٥. الصورة الشعرية عند ذي الرمة ، عهود العكيلي ، دار الصفاء للنشر و التوزيع ، الاردن ، د.ط ، ٢٠١٠

٧٦. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ، د. صبحي البستاني ، دار الفكر اللبناني ، ط١ ، ١٩٨٦

٧٧. الصورة الشعرية، سي – دي لويس، ترجمة: (احمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم)، سلسلة الكتب المترجمة، مطبعة مؤسسة الخليج بالكويت – دار الرشيد للنشر – بغداد، (د. ط)، ١٩٨٢.

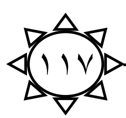
٧٨. الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، جابر عصفور ، دار التنوير للطباعة والنشر .لبنان 1983 . ، ط٢

٧٩. الصورة الفنية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري دراسة في اصولها وتطورها ، علي البطل ، دار الاندلس للطباعة و النشر ، ط٢ ، ١٩٨١

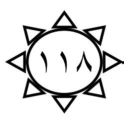
٨٠. الصورة الفنية في المفضليات ، د. زيد بن محمد بن غانم الجهني ، الجامعة الاسلامية بالمدينة المنورة عمادة البحث العلمي ، ط١ ، ١٤٢٥هـ

٨١. الصورة الفنية في النقد الشعري ، عبد القادر الرباعي ، مكتبة الكناني الاردن اربد ، ط٢ ، ١٩٩٥

٨٢. الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، ابراهيم أمين الزرزموني ، الصورة دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع عبده غريب 2000 ، د.ط



٨٣. صورة المرأة في شعر غازي القصيبي ، احمد سليمان اللهيب ، دار الطليعة الجديدة دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٣
٨٤. الصورة في الشعر السوداني ، صبحي حسن عباس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٢ ، ١٩٨٢
٨٥. الصورة و البناء الشعري ، محمد حسن عبد الله ، مكتبة الدراسات الادبية ، دار المعارف بالقاهرة ، د.ط ، ١٩٨١
٨٦. الصيغ البديعي ، د. أحمد موسى ، دار المعارف القاهرة ، د.ط ، د.ت
٨٧. طبيعة الشعر ، هربرت ريد ، ترجمة :عيسى علي العاكوب ، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ، د.ط ، ١٩٩٧
٨٨. ظواهر اسلوبية ، صلاح فضل ، دار الافاق الجديدة ، ط١ ، ١٩٨٥
٨٩. العروض و ايقاع الشعر (محاولة لأنتاج معرفة علمية) ، سيد بحراوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٩٣
٩٠. العروض والقافية(دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر)،د. عبد الرضا علي ، دار الكتب ، جامعة الموصل ، ١٩٨٩
٩١. العروض والقوافي دراسة في التأسيس والاستدراك محمد العلمي، المغرب دار الثقافة ، د.ط ، ١٩٨٣
٩٢. عضوية الموسيقى في النص الشعري ، عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة النهار ، عمان ، ١٩٨٥
٩٣. علم البديع ، عبد العزيز عتيق ، دار النهضة ، بيروت ، ١٩٨٦
٩٤. علم اللغة العام ، فردينان دي سوسير ، ترجمة : يوئيل يوسف عزيز ، مراجعة : الدكتور مالك المطلبي ، بيت الموصل – العراق ، ١٩٨٨ م .
٩٥. علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ، د. صبحي الفقي ، دار قباء للطباعة و النشر ، ط١ ، ٢٠٠٠
٩٦. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني الازدي، (ت ٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة، ج(١)، ط٢، ١٣٧٤هـ- ١٩٥٥م.
٩٧. عيار الشعر ، ابن طباطبا ، تحقيق : طه الحاجري و محمد زغلول ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٥٦



٩٨. الغزل العذري عند العرب ، يوسف اليوسف ، دار الحقائق – الجزائر ، ط٢ ، ١٩٨٢

٩٩. فضاءات اللون في الشعر السوري نموذجاً، هدى الصحناوي ، دار الحصاد – سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٥

١٠٠. فقه اللغة مفهومه (موضوعاته قضاياه)، محمد بن إبراهيم الحمد ، دار ابن خزيمة للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠٥

١٠١. فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، محمد زكي العشماوي ، دار المعرفة الجامعية ، د.ط ، ١٩٩٩

١٠٢. فن الشعر ، أرسطو طاليس ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة – بيروت ، ط٢، ١٩٧٣

١٠٣. فن الشعر ، هيغل ، ترجمة جورج الطرابيشي ، دار الطليعة ، د.ط ، ١٩٨١

١٠٤. في الشعر الاسلامي و الاموي ، د. عبد القادر القط ، مكتبة الانجلو المصرية ،د.ط ، ١٩٨٩

١٠٥. في الشعر العراقي الجديد ، طراد الكبيسي ، منشورات المكتبة العصرية – صيدا ، د.ط ، د.ت

١٠٦. في الشعرية، د. كمال أبو ديب، نشر مؤسسة الأبحاث العربية– بيروت –لبنان، ط١، ١٩٨٧.

١٠٧. في الميزان الجديد، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة.في بنية الشعر العربي المعاصر،محمد لطفي اليوسفي

١٠٨. في نحو اللغة وتراكيبها ، الدكتور خليل احمد عمايرة ، عالم المعرفة ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤ م .

١٠٩. القافية دراسة صوتية جديدة ، حازم كمال الدين ، مكتبة الاداب – مصر ، د.ط ، ١٩٩٨

١١٠. قاموس الالوان عند العرب ، ا .د عبد الحميد ابراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٨٩

١١١. قصيدة النثر و تحولات الشعرية العربية الحديثة ، محمود الضبع ، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ، د.ط ، ٢٠٠٣

١١٢. قضايا الشعريّة ، رومان ياكوبسن ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنوز ، دار توبقال – الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨م

١١٣. قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، دار الفكر، الطبعة الثانية، ١٩٧١م.

١١٤. كتاب الحيوان ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون ، مطبعة المجمع العلمي الاسلامي ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٦٩

١١٥. كتاب الزهره لأبي بكر الأصفهاني ، أعتنى به : د. لويس نيكل البوهيمي ابراهيم عبدالفتاح طوقان ، مطبعة الآباء اليسوعين بيروت ، ١٣٥١ هـ = ١٩٣٢

١١٦. كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)،ابو هلال العسكري ، تحقيق : د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيرو ت ، ط١ ، ١٩٨١

١١٧. كتاب العين ، الخليل بن احمد الفراهيدي (ت ١٧٠ هـ) ، تحقيق : الدكتور مهدي المخزومي والدكتور إبراهيم السامرائي ، دار الرشيد للنشر – بغداد ، ١٩٨٠م

١١٨. لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري (ت٧١١هـ)، دار صادر– بيروت – لبنان، ج(١، ٢، ٩، ١٣، ١٤)، ط٣، ١٤١٤هـ– ١٩٩٤م.

١١٩. لسانيات النص مدخل الى انسجام الخطاب ،محمد خطابي ، بيروت / الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، ٢٠٠٦

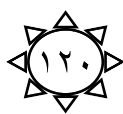
١٢٠. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي (تلازم التراث والمعاصرة)، د. محمد رضا مبارك، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد، ط١، ١٩٩٣.

١٢١. مبادئ علم الأصوات العام، ديفيد ابر كرومبي، ترجمة وتعليق محمد فتيح ، مطبعة المدينة – القاهرة ، د.ط ، ١٩٨٨

١٢٢. المتبع في شرح اللمع ، أبو البقاء العكبري ، تحقيق : د. عبد الحميد حمد الزوي ، منشورات جامعة قات يونس – بنغازي ، ط١ ، ١٩٩٤

١٢٣. المثل السائر ، ابن الأثير (ت ٦١٦ هـ) ، تحقيق : الدكتور احمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة ، مطبعة نهضة مصر – القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٣٧٩ – ١٩٥٩م .

١٢٤. المجاز وأثره في الدرس اللغوي ، محمد بدري عبد الجليل ، دار النهضة العربية – بيروت ، ط١، ١٩٨٠



١٢٥. المجموعة الشعرية الكاملة (بدر شاكر السياب) ، ناجي علوش ، دار مية – سوريا دمشق ، د.ط ، ٢٠٠٦

١٢٦. مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر عبدالقادر الرازي، (ت ٦٦٦هـ)، دار الرسالة- كويت، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م

١٢٧. مرايا التخيل الشعري ، د. محمد صابر عبيد ، مؤسسة اليمامة الرياض السعودية ، د.ط ، ٢٠٠٦

١٢٨. مسائل خلافية في النحو، ابو البقاء العكبري ، منشورات الشهباء حلب ، ط٢ ، د.ت

١٢٩. مسائل فلسفة الفن المعاصر ، جان ماري جويو ، ترجمة سامي الدوروبي، دار اليقظة العربية القاهرة ، ط١ ، ١٩٤٨

١٣٠. المعجم الأدبي، جبور عبدالنور ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، ط١ ١٩٧٩

١٣١. معجم البلاغة العربية، د/ بدوي طبانة، دار العلوم، الرياض،١٤٠٢ هـ – ١٩٨٢

١٣٢. معجم اللسانيات الحديثة ، سامي عياد حنا ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط١ ، ١٩٩٧

١٣٣. معجم المصطلحات الأدبية ، مجدي وهبة ، مكتبة لبنان بيروت ، د.ط ، ١٩٧٤

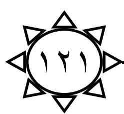
١٣٤. معجم المصطلحات البلاغية ، د. احمد مطلوب ، مطبعة المجلس العلمي العراقي ، د.ط ، ١٩٨٥

١٣٥. المعجم المفصل في الأدب ، محمد التونجي ، دار اكتب العلمية – بيروت ، ج ١ ، ط٢ ، ١٩٩٩

١٣٦. المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر ، ايميل بديع يعقوب ، دار الكتب العمية بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩١

١٣٧. المعجم الوسيط، قام بإخراجه (إبراهيم مصطفى، احمد حسين الزيات، محمد علي النجار، حامد باقر)، اشرف على طبعه: عبدالسلام هارون، مكتبة العلمية- طهران، ج(١، ٢)، ط١، (د. ت).

١٣٨. معجم مقاييس اللغة، أبي الحسين احمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: عبدالسلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده- مصر، ج(٢)، ط٢، ١٣٩٢هـ- ١٩٧٢م.



١٣٩. مفهوم الشعر . دراسة في التراث النقدي، د. جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢م.

١٤٠. مقالات في الشعر العربي المعاصر ، د. محمد حسين الاعرجي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٧

١٤١. مقالات في النقد الأدبي، ت.س .اليوت ،ترجمة لطيفة الزيات ، مكتبة الانجلو المصرية ، د.ط ، د.ت

١٤٢. المقتصد في شرح الإيضاح ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : الدكتور كاظم بحر المرجان ، المطبعة الوطنية – عمان ، ١٩٨٢م .

١٤٣. المقتضب ، المبرد (ت ٢٨٥ هـ)، تحقيق : عبد الخالق عظيمة ، عالم الكتب – بيروت ، د.ت.

١٤٤. مقدمة للشعر العربي ، أدونيس، علي أحمد سعيد ، منشورات دار العودة،ط.١ د. ت

١٤٥. مملكة الغجر (دراسات نقدية)،علي جعفر العلاق ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨١

١٤٦. من أشكال الربط، سعيد بحري ، مؤسسة المختار ، ط١ ، ٢٠٠٤

١٤٧. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.

١٤٨. موسوعة المبدعون (الغزل في الشعر العربي) ، سراج الدين محمد ، دار الراتب الجامعية ، ط١ ، د.ت

١٤٩. موسيقى الشعر ، د ، إبراهيم أنيس ، دار العلم – بيروت ط ٤ ، ١٩٧٢ م .

١٥٠. موسيقى الشعر العربي . مشروع دراسة علمية، د. شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م.

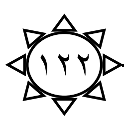
١٥١. موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر) ، عبد الرضا علي ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٩٩٧

١٥٢. موسيقى الشعر بين الاتباع و الابتداع ، د. شعبان صلاح ، دار غريب للنشر والتوزيع – القاهرة ، ط ٤ ، ٢٠٠٥

١٥٣. الموصل أيام زمان، أزهر العبيدي ، مطبعة الراية – بغداد ، ط٢ ، ١٩٩٠

١٥٤. الميزان (علم العروض كما لم يعرف من قبل)، محجوب موسى ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧

١٥٥. النحو الوافي ، عباس حسن ، دار المعارف – مصر ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧٥



١٥٦. النحو الوافي ، عباس حسن ، دار المعارف / مصر ، ج ١ ، ط ٤ ، د.ت

١٥٧. نسيج النص (بحث فيما يكون به الملفوظ نصا) الازهر الزناد ،المركز الثقافي العربي بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣

١٥٨. النص والخطاب والأجزاء، روبرت دي جوجران ، ترجمة د. تمام حسن ، عالم الكتب القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٨

١٥٩. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة ،مصطفى حميدة ، الشركة المصرية العالمية (لونجمان) ، د.ط ، ١٩٩٧

١٦٠. نظرية البنائية في النقد العربي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط٣، ١٩٨٧

١٦١. نظرية اللغة و الجمال في النقد العربية ، د. تامر سلوم ، دار الحوار للنشر و التوزيع – سوريا / اللاذقية ، ط١ ، ١٩٨٣

١٦٢. النقد الأدبي أصوله و مناهجه ، سيد قطب ، دار الشروق – القاهرة ، ط٨ ، ٢٠٠٣

١٦٣. النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة العربية، مطبعة الاستقلال الكبرى- القاهرة، ط٤، ١٩٦٩.

١٦٤. نقد الشعر ، أبو الفرج قدامة بن جعفر ، تحقيق : د. عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية لبنان / بيروت ، د.ت

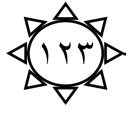
١٦٥. هسهسة اللغة ، رولان بارت ، ترجمة : منذر عياش ، مركز الاتحاد الحضاري ، ط١ ، ١٩٩٩

١٦٦. الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة ، جوزيف شريم ، عالم الفكر – المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، ط١ ، ١٩٩٤

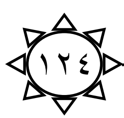
١٦٧. الوساطة بين المتنبي و خصومه ، القاضي عبد العزيز الجرجاني ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار احياء الكتب العربية القاهرة ، ط١ ، ١٩٥١

ثانياً / البحوث المنشورة في الدوريات

١. الإحالة النصية وأثرها في تحقيق تماسك النص القرآني ، عبدالحميد بو ترعة، مجلة الأثر، الجزائر ، ٢٠١٢



٢. الإحالة بالضمائر، ودورها في تحقيق الترابط النصي القرآني ،نائل أسماعيل ، مجلة جامعة الازهر / غزة ، ٢٠١١، م ٣ ، ع ١
٣. الاسلوبية الصوتية بين النظرية و التطبيق ،د. ماهر مهدي هلال ، مجلة افاق عربية ، ع ١٢،س١٧ ، كانون الاول ١٩٩٢
٤. اسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر ،د. عمران الكبيسي ،مجلة الأقلام،٣٨،١٩٩٠
٥. البعد الاخر للحداثة في الشعر ، ماجد السامرائي ، مجلة الاقلام ، ع ٥،١٩٩٩
٦. التاريخ وحداثة الشعر، مرجعية القصيدة الحديثة في العراق ، محمد رضا مبارك ، مجلة الباحث الاعلامي ، ع ٢ ، ٢٠١١،
٧. جدلية السكون المتحرك (مدخل الى فلسفة بنية الايقاع في الشعر العربي) ، عليوي الهاشمي ، مجلة البيان ، ع ٢٩٠، ١٩٩٠
٨. الجملة العربية في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة ، د. نعمة رحيم العزاوي ، مجلة المورد ، م ١٠ ، ع ٣-٤ ،
٩. حلم الفراشة ، حاتم الصكر ،مجلة الاقلام - بغداد ، ع ٣-٤ ، ١٩٩٢ ،
١٠. خطاب الكتابة وكتابة الخطاب، في رواية (مجنون الألم)، عبد الرحمن طنكول ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، ع ٩، ١٩٨٧م.
١١. السميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد٥، العدد ٣ (يناير، مارس)، ١٩٩٧م.
١٢. الشعرية ، د. احمد مطلوب ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، مج ٤ ، ج ٣-٤ ، بغداد ، ١٩٨١
١٣. الشكل والمضمون في النقد الادبي الحديث ، عالم الفكر ع ٢ ، ١٩٧٨
١٤. الصورة المجازية في الشعر العربي المعاصر مع اشارة خاصة لنظرية (ماكس بلاك) في المجاز ، د. أديب نايف ذياب ، الاقلام ، ك ٢ ، ١٩٩٠
١٥. علم اللغة وفن الشعر جورج تشايز ترجمة ناجي الحديثي مجلة الثقافات الأجنبية(١/ ١٢٤/١٩٢٢)
١٦. العنوان في الشعر العراقي المعاصر ، انماطه ووظائفه ،أ. م. د. ضياء راضي الثامري ، جامعة البصرة- كلية الاداب ، مجلة القادسية في الاداب والعلوم التربوية ، ٢٠١٠، ع ٩
١٧. القافية ودورها في التوجيه الشعري، هادي الحمداني، مجلة أقلام، بغداد، العدد 1968 ،7



١٨. قراءة في شعر العقيدة و التوحيد (محمود الملاح انموذجا) ، د. اسماعيل ابراهيم المشهداني ، مجلة دراسات موصلية ، ع١٧، ٢٠٠٧

١٩ . مهارات التعرف على الترابط في النص، ريما سعد الجرف، مجلة رسالة الخليج العربي ، ع ٣٧ ، ١٩٩٩

٢٠. الوصول الى الطريق ،قراءة في قصيدة شناشيل إبنة الجلبي،محمود عبد الوهاب ،مجلة ألأقلام:١٩٩٣\٤- ع ٣

ثالثاً / الاطاريح والرسائل الجامعية

١. الايقاعية في شعر الجواهري، مقداد محمد شاكر قاسم، اطروحة دكتوراه ، كلية التربية، جامعة صلاح الدين – اربيل، اشراف :د .جليل حسن محمد ، ٢٠٠٧

٢. البنية الايقاعية في الشعر الجزائري المعاصر ، صبيرة قاسي ، اطروحة دكتوراه ، اشراف د. احمد حيدوش ، جامعة فرحات عباس ، كلية الاداب قسم اللغة العربية ، ٢٠١٠– ٢٠١١

٣. البنية الايقاعية في شعر فدوى طوقان، رسالة ماجستير ، مسعود وقاد ،جامعة ورقلة /كلية الاداب / قسم اللغة العربية ، اشراف د. عبد القادر دامخي ، ٢٠٠٤

٤. البنيه الايقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر ، معاذ حمد عبد الهادي ، رسالة ماجستير ، جامعة غزة / كلية الاداب / قسم اللغة العربية / اشراف د. عبد الخالق العف ، ٢٠٠٦ ،

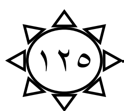
٥. جماليات التشكيل الايقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي ، مسعود وقاد ، اطروحة دكتوراه ، اشراف أ.د عبد القادر دامخي و أ.د بوشوشة بوجمعة ، جامعة الحاج لخضر باتنة ،كلية الاداب قسم اللغة العربية ،٢٠١٠-٢٠١١

٦. دلالات الألوان في شعر نزار قباني ، أحمد عبد الله محمد، رسالة ماجستير، جامعة النجاح/ فلسطين ،إشراف :أ.د يحيى جبر ، أ.د خليل عودة

٧. الشعر في الموصل ففي القرن الثاني عشر للهجرة ، شريف بشير امين ، رسالة ماجستير ، كلية الاداب ، جامعة الموصل ، بإشراف :د. ناظم رشيد شيخو ،١٩٨٩

٨. الصورة الفنية في شعر الصعاليك حتى نهاية العصر الاموي ،إلهام احمد عبد الرحمن ،اطروحة دكتوراه ، جامعة اليرموك الاردن ،٢٠٠٨ ،

٩. الصورة في شعر ابن دانيال الموصلي ،مبلى فتحي احمد ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب \ جامعة الموصل ،اشراف د. شريف بشير احمد.



ملحق

التعريف بالشعراء

ملحق (التعريف بالشعراء)

١ : أحمد شهاب : شاعر و ناقد و اكاديمي، عضو الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العراقيين فرع نينوى ، حاصل على شهادة الدكتوراه من قسم اللغة العربية كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة الموصل .صدر له ديوان (أحبك و الرصاص يهل على ايال قلبي) و (قال انتظرني بجفرا)

٢ : د . جاسم خلف إلياس : شاعر و ناقد و اكاديمي، عضو الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العراقيين فرع نينوى ، حاصل على شهادة الدكتوراه من قسم اللغة العربية كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة الموصل ، صدر له ديوان (أسميك الندى و أكنيك البهاء) و (نوافذ تحتشد بالمسافات)

٣ : د . جاسم محمد جاسم : شاعر و ناقد و اكاديمي، عضو الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العراقيين فرع نينوى ، حاصل على شهادة الدكتوراه من قسم اللغة العربية كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة الموصل ، تدريسي في جامعة الموصل كلية التربية الاساسية ، صدر له من الكتب النقدية (فتون النص – قراءة في نصوص شعرية معاصرة) و (جماليات العنوان الشعري – مقاربة في قصيدة محمود درويش) و كتب نقدية اخرى قيد الطبع ، و صدر له من الدواوين (وخزات في جدار الشرنقة) و (سماء لا تعنون غيمها) و (خريف لا يؤمن بالاصفرار) و مجموعة شعرية اخرى قيد الطبع .

٤ : رعد فاضل : اكاديمي و شاعر و كاتب مسرحي موصلي ، عضو الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العراقيين فرع نينوى ، يعمل مدير تحرير مجلة (شرفات الموصلية) التي تعنى بحداثة الادب والفن والمعرفة.. و قد صدرت له الأعمال الشعريّة التالية : (أناشيد المحارب (مُشتركة)) ، (الموجة الجديدة (مُشتركة)) ، (فليتقدّم الدّهاء إلى المكيدة (مطوّلة شعريّة)) ، (شانقبا امورو) ، (عندما اشتبك الضوء بالياقوت) ، منمنمات ، مخطوطة المحنة ، (رعد فاضل وأسمي الشّخصي).

٥ : سيف الدين جميل الفهادي : شاعر موصلي ، عضو الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العراقيين فرع نينوى ، نشر أغلب قصائده في الصحف و المجلات العراقية ، و في بعض الصحف العربية ، صدر له ديوان (بذور الاسئلة)

٦ : شاكر مجيد سيفو : شاعر و كاتب و اعلامي ، عضو الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العراقيين و الكتاب السريان ، صدر له باللغة العربية (سأقف في هوائه النظيف) و (قلائد أفروديت) و (حمى آنو) و (جمر الكتابة الاخرى) و (إصحاحات الإله نرام سين) و (جنون الجغرافيا السعيدة) و (نصوص عيني الثالثة) .

٧ : عبد الجبار الجبوري : كاتب و اعلامي موصلي ، عضو الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العراقيين ، عضو نقابة الصحفيين العراقيين ، صدر له ديوان (ما قاله السيف العراقي) و (رحيل امرأة اللوتس) و مجاميع شعرية مشتركة منها : (أغنيات الحرب ، صوت ، أفق ، عشرة شعراء مقاتلين) .

٨ : أ . د عبد الستار عبد الله البدراني : كاتب و ناقد و شاعر و أكاديمي ، عضو الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العراقيين ، تدريسي في قسم اللغة العربية كلية التربية جامعة الموصل ، أستاذ النظرية و المنهج في الادب الحديث ، صدر له من الكتب النقدية : (السحر المضاد / دراسة انثروبولوجية اجرائية في المكونات الاولى للقناع) و (فلسفة الخيال في شعر نزار قباني) و (التشكيلي في الشعري في شعر السياب) و (طائر الفينيق ، دراسة في نقد محمد صابر عبيد)، و صدر له من الدواوين الشعرية : (اصابع الحلم) و (وثلاثة تخطيطات لظلال العالم / مشترك)

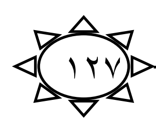
٩ : عبد المنعم الامير : شاعر موصلي ، حاصل على شهادة الدبلوم في المحاسبة ، عضو الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العراقيين ، رئيس اتحاد الادباء و الكتاب العراقيين فرع نينوى ، نشر في معظم الكتب التي يصدرها اتحاد الادباء و صدر له ديوان (مساقط النور) و (ابتهالات) و (نقوش على و جنة البيبون) (تعرت فانشطر الليل) (ماسقط سهوا من ذاكرة الحلم) .

١٠ : د . علي محمد أيوب : شاعر موصلي و طبيب ، عضو الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العراقيين، نظم الشعر في المرحلة الثانوية ، نشر قصائده في الصحف العراقية و العربية ، درس الادب العربي في قسم اللغة العربية كلية التربية جامعة الموصل و حصل على شهادة الماجستير في الادب العربي ، صدر له ديوان (ذكرى البوح).

١١ : عمر عناز : شاعر و اعلامي موصلي ، عضو الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العراقيين ، عضو الهيئة الإدارية للاتحاد العام للأدباء و الكتاب فرع نينوى ،حاصل على العديد من الجوائز العراقية و العربية ، صدر له من الدواوين (خجلا يتعرق البرتقال) و (أحمر جدا) .

١٢ : محمود الدليمي : شاعر موصلي ، عضو الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العراقيين فرع نينوى ، نشر في العديد من الصحف المحلية و العربية ، و صدر له من الدواوين (بانوراما الطوفان) .

١٣ : محمد جلال الصائغ : شاعر موصلي ، خريج المعهد التكنولوجي /قسم الإلكترونيك، يعمل في مهنة صياغة الذهب، عضو الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العراقيين فرع نينوى ، بدأ بنشر قصائده منذ عام ١٩٩٥ في الصحف و المجلات العراقية و العربية ، صدر له من الدواوين (الاول قصائد تحترف العشق) و (كتابات وردية في زمن رمادي) و (متسع لحب أخر)



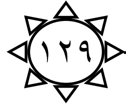
١٤ : د. وليد الصراف : شاعر عراقي موصلي ، طبيب ، عضو الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العراقيين ، نشر له المئات من القصائد والمقالات والقصص في الصحف والدوريات العراقية والعربية ، صدر له من الدواوين (ذاكرة الملك المخلوع) و (هدايا) و صدر له مجاميع قصصية (قصص للنسيان) و (مع الاعتذار لالف ليلة وليلة) .

Abstract

Writing about poetry in Mosul means exploring the vivid history present renewable innovation. This innovation is performed by many innovators who devoted their lives to serve their town by creating high level works poetry in Mosul is characterized by genuineness and innovation. Committed poetry is always concerned with the different aspects of the life of its community. Poets interact

This thesis tackles flirt poem in Mosul between 2003 and 2013. To the researcher's knowledge, this subject has not been studied before. Most of the poets during this period are young peo ple. They produced excellent poetry which deserves studying. Several studies concerning poetry in Mosul have been performed previously by some researchers. Dr. Abdul-Ghaffaar Abdul Jabbaar Umar wrote a book named "Alaq Al-Nuss fil Buna Al-Fanniyya wa Al-Mawdhou[c] iyya fi Shi[c] r Al-Mosul Al-Mu[c]- aasir " (the gleam of text: a study in infra and objective structure in the modern poetry in Mosul). He tackles the production of group of poets in Mosul between 1968 and 1980. Other studies tackle some famous poets of Mosul as Ma[c]ad Al-Jubouriy, Abdul Wahhab Isma[c]eel, Thannoon Al-Otraqchiy, Salim Al-Khabbaz and others.

The most important problems encounters by the researcher is the scarcity of resources. However, by the kind help of my supervisor this problem has been overcome. The thesis consists of introduction and three chapters. The word "Ghazal" (flirt) is discussed linguistically and idiomatically. The poetry movement in Mosul since the beginning of the modern age up to the present time is also discussed in the introduction. In chapter two, the language of poetry is studied. This chapter consists of two sections: the first one tackles the flirt and love vocabulary. The terms of colours, terms of nature and colloquial terms are



discussed in this section as well. The second section tackles the reference structure which contains consistence elements as proverbs and substitution. Chapter two consists of two sections. Section one is devoted to study the outer rhythm which contains the rhyme of the poem of Al-Taf^{c}eela and the two hemistiches poem. The difference between the absolute and restricted rhythm is discussed in this section. In section two, the internal rhythm is studied. It is represented by paronomasia repetition, alliteration, endings, sentence and phrase repetition. Chapter three is devoted to the technical image. It consists of two sections. The first section discussed assimilation, metaphor and metonymy images. In the second section the dynamic, visual and auditory images are studied.

POETRY POEM IN MOSUL

2003-2013

A Thesis Submitted

By

Tareq Zeyad Muhammad Khidr Al-Ubaydiy

To

Arabic Department/College of Education for Human Sciences

As Partial Fulfillments of the Requirements for the Degree of Master of Arabic in

Literature

Supervised

By

Professor

Dr. Muhammad Jawaad Habeeb Al-Badraniy

AH1436 AD2015





Education College of Human Sciences

POETRY POEM IN MOSUL

2003-2013

A Thesis Submitted

By

Tareq Zeyad Muhammad Khidr Al-Ubaydiy

To

Arabic Department/College of Education for Human Sciences

As Partial Fulfillments of the Requirements for the Degree of Master of Arabic in

Literature

Supervised

By

Professor

Dr. Muhammad Jawaad Habeeb Al-Badraniy

AH1436 AD2015